LE
STYLE DANS LES ARTS
ET SA
SIGNIFICATION HISTORIQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

LOUIS JUGLAR
Docteur en droit

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1901

Bien affectueux

hommage.

Louis Juglar

LE

STYLE DANS LES ARTS

ET SA

SIGNIFICATION HISTORIQUE

COULOMMIERS
Imprimerie Paul Brodard.

LE STYLE DANS LES ARTS ET SA SIGNIFICATION HISTORIQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

Louis JUGLAR

Docteur en droit

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1901

A MON PÈRE

A MA MÈRE

INTRODUCTION

Aucune époque n'a été plus curieuse du passé que la nôtre ; aucune n'a rompu aussi brusquement avec lui. Ces deux faits, en apparence contradictoires, s'expliquent l'un l'autre, et le second nous paraît la cause déterminante du premier.

La rupture a été double : d'une part les découvertes scientifiques, ou plutôt leurs applications, ont changé, sinon la face de la terre, du moins celle des villes et modifié les conditions extérieures de vie des populations; d'autre part la révolution, qui de la France s'est plus ou moins propagée dans toute l'Europe, a eu la prétention de rompre avec le passé d'une façon plus profonde en bouleversant les idées et les institutions. Dans quelle mesure elle y a réussi, c'est à l'histoire impartiale à le dire; mais, dans l'esprit des hommes, le seul fait de l'avoir voulu et proclamé équivaut à celui de l'avoir accompli.

Ces deux ruptures, d'ordre très différent, ont été presque contemporaines, aussi ne sont-elles pas demeurées indépendantes. Parmi les changements qu'elles produisaient dans le monde, on attribuait à l'une ceux

qui en réalité provenaient de l'autre, mais surtout on confondait ensemble ceux qui étaient la suite de l'une et ceux qui étaient la conséquence de l'autre, à la faveur de cette confusion on les exagérait souvent et l'on creusait ainsi entre le passé et le présent un fossé, un abîme.

Enfin l'Empire, par les hécatombes de ses guerres, achevait de rompre la chaîne des générations, en en faisant disparaître une presque tout entière.

Dès lors notre propre histoire, séparée de nous, posait pour ainsi dire devant nous; le régime d'hier devenait l'ancien régime, le passé reculait et par son éloignement attirait à lui, comme les contrées lointaines, les explorateurs, les savants et jusqu'aux poètes et aux romanciers. Il semblait presque fabuleux que des hommes eussent pu vivre à une époque où tant d'inventions qui nous sont devenues indispensables n'étaient même pas soupçonnées, et il paraissait invraisemblable que des citoyens eussent pu exister avant la Déclaration des droits de l'homme.

De même qu'un objet longtemps exposé aux regards et avec lequel on vieillit finit par ne plus arrêter l'attention, mais s'il vient à être brisé, aussitôt on en recueille curieusement les débris, on en rapproche les morceaux et on les entoure de plus de soin et d'affection qu'on n'en accordait à l'objet intact, de sorte qu'il semble devenu plus précieux par sa destruction, — de même le passé qu'on avait voulu briser est devenu un objet d'étude et d'attention : on s'est appliqué à en rechercher les débris, à en rapprocher les morceaux, à en recueillir jusqu'aux plus minimes fragments, jusqu'aux moindres éclats, mais leur nombre est si grand qu'il reste tou-

jours quelque lacune et que, loin d'avoir une résurrection, nous n'avons même pas une reconstitution complète.

Peut-être n'est-il pas inutile d'indiquer les résultats généraux des efforts ainsi tentés dans divers sens, afin de se rendre un compte plus exact des vides qui subsistent et surtout de ceux qu'il serait le plus utile et le plus intéressant de combler.

Il y a d'abord l'histoire des faits et des événements politiques, qui n'est, comme le dit Fénelon, que « le squelette d'une histoire[1] ». C'est assez dire son importance et son insuffisance, mais il faut ajouter que c'est une histoire destinée à rester morte dans les livres et impossible à faire vivre en son entier dans des mémoires humaines. L'histoire en effet s'allonge incessamment par les deux bouts pour ainsi parler; d'une part par le cours du temps, de l'autre par celui des découvertes qui reculent ses anciennes frontières; des peuples nouveaux, des parties du monde nouvelles entrent en scène, apportant leur contingent d'événements à l'histoire moderne et réclamant pour leur passé une place dans l'histoire ancienne : le champ est devenu immense, il doit en résulter un changement dans la manière de l'explorer et de l'exploiter.

Résumer est donc et sera donc de plus en plus une nécessité : mais des faits ne se résument pas, les idées seules ont cette merveilleuse propriété de se combiner, de se fondre, d'être susceptibles de synthèse. Ce qui est susceptible de synthèse, ce ne sont pas les faits, mais les idées qui s'en dégagent; or les faits de la nature de

1. *Lettre à l'Académie française*, VIII.

ceux auxquels nous venons de faire allusion sont peu fertiles en idées. Les uns ne sont que des étapes dans le temps, ils appartiennent à la chronologie; les autres, batailles ou traités, des incidents dont les résultats s'entre-détruisent souvent; d'autres enfin des épisodes relatés précisément à cause de leur caractère exceptionnel. Presque tous ont ceci de particulier d'être l'œuvre de souverains, de ministres, de capitaines, de personnages illustres par le rang, la fortune ou les qualités et de ne pas offrir cet autre caractère de généralité qui permet de conclure d'une œuvre à tout un peuple. Or cette vie de tout le peuple, une des principales préoccupations des lecteurs modernes, doit être l'une des principales de l'historien.

L'histoire des institutions et plus encore celle du droit privé, des coutumes et des lois, ces institutions qui régissent les rapports non plus seulement de l'État avec les individus, mais des individus entre eux, jette un jour nouveau et pénètre plus avant. La synthèse est ici plus facile, des périodes se dessinent, on se rapproche de la vie quotidienne et ordinaire du peuple. Mais cette étude elle-même est encore loin de donner pleine satisfaction à notre désir de connaître. On se heurte au « *quid leges sine moribus* », et combien ce qu'Horace dit des lois est plus vrai encore des constitutions!

« La valeur d'une constitution, a-t-on dit très justement [1], n'est pas dans la perfection de son mécanisme, mais dans l'esprit dans lequel elle est appliquée. Cet esprit, nulle loi ne peut l'évoquer ni le créer : il est le

1. Ihering, *l'Esprit du droit romain,* traduit par Meulenaere, 3e éd., t. II, p. 269.

peuple et l'époque mêmes. » Comment donc prétendre connaître un peuple et une époque par des institutions, puisque l'essentiel dans ces institutions ne dépend pas d'elles, ne se reflète pas en elles. A côté des textes, il y a la jurisprudence qui corrige, l'usage qui transforme, les hommes qui appliquent.

L'histoire économique nous fait faire un pas de plus, ce ne sont plus seulement les relations juridiques, mais les relations de la vie courante qu'elle nous présente. Ce n'est ici le lieu ni d'en montrer tout l'intérêt et toute la portée sociale, ni d'en exposer toutes les difficultés : celles de la rareté des documents, de leur interprétation, de l'équivalence à établir entre les monnaies, les poids et les mesures, selon les temps et les régions, et par-dessus tout celle de retrouver dans le passé le jeu des forces économiques sur lequel on discute tant dans le présent même.

Pour échapper en partie à ces incertitudes, on essaye parfois de restreindre le champ d'observation, on a recours aux monographies, on interroge les *livres de raisons* et grâce à ces ingénieux et patients travaux on peut arriver à reconstituer la vie de quelques familles.

Mais deux inconvénients subsistent toujours et sont comme inhérents à l'histoire économique : elle oscille entre la monographie et les généralités sans pouvoir avec sûreté arriver aux généralisations ; elle a quelque chose de trop matériel pour donner d'un peuple et d'une époque une connaissance complète, ou même exacte. Elle néglige en effet un élément qu'il nous est indispensable de connaître : les mots de pauvreté et de richesse sont, on le sait, essentiellement relatifs, tout dépend de

la façon dont l'homme accepte sa condition et de l'idée qu'il se fait de la fortune ou de la misère; or l'histoire économique est insuffisante et impuissante pour nous renseigner sur ce point capital. La multitude des besoins et les exigences croissant avec les moyens de les satisfaire, aucune comparaison avec le présent ne peut nous éclairer sur le passé et suppléer cette lacune.

Ainsi donc toutes ces histoires se sont trouvées insuffisantes, mais insuffisantes par un même côté : à chacune nous demandons *dans quel esprit* ce qu'elle nous apprend était fait, appliqué, supporté, et la réponse nous échappe toujours.

Semblables au fossoyeur d'Hamlet, nous fouillons le passé en tous sens, nous exhumons des débris, des ossements, des crânes, mais dans ces crânes habitait une pensée... qui pourra nous la rendre?

Nous voulons faire connaissance avec le passé, comme l'on fait connaissance avec une personne, non pas en lui demandant le récit détaillé de sa vie, la date de ses actions, mais en saisissant dans sa physionomie, dans ses yeux, dans ses gestes ou ses paroles, fût-ce sur un sujet de mince importance, quelque chose de son esprit, quelque chose d'elle-même, qui résume tout le reste, prépare à l'apprendre, permette de le mieux comprendre.

C'est ce que souhaitait Guizot, quand il demandait à l'historien « de se placer au sein de l'âme humaine, pendant un temps donné... pour avoir une histoire de la civilisation... dans ce temps [1]. »

Ainsi l'histoire est devenue, si l'on peut ainsi dire, de

1. *Histoire de la civilisation en Europe*, 6e éd., p. 27.

plus en plus intérieure : des grands événements qui frappent tous les yeux et bouleversent des pays elle s'est portée à l'étude des institutions, ces liens invisibles de droit qui unissent et divisent les peuples, de là elle est descendue à l'étude de ces liens plus souples qui résultent des relations économiques des particuliers, elle a pénétré dans la vie des familles, elle cherche à pénétrer dans l'intérieur de l'homme lui-même.

Pénétrer le plus avant possible dans l'âme des hommes, et non pas seulement ni même principalement dans l'âme de ces personnages remarquables à quelque titre que ce soit et qu'on qualifie d'historiques, mais dans l'âme des gens du commun, de ceux qui ont été le plus grand nombre et que l'histoire a ensevelis dans le silence et l'oubli, tel est le but, un peu ambitieux peut-être, de toutes les études historiques de nos jours.

Il importe de le mettre en lumière pour qu'il serve comme de point de ralliement aux chercheurs disséminés dans ces champs immenses. Sans un but supérieur, dominant celui de toutes les histoires particulières, celles-ci deviennent un péril de mort pour l'histoire elle-même, pour cette histoire qui n'est aucune d'elles et qui les comprend toutes. Chaque époque a une conception particulière de cette histoire, et toutes les autres n'ont de prix qu'autant qu'elles lui apportent leur puissante ou modeste contribution [1].

1. « Tous ces dehors (qu'étudient les histoires particulières) ne sont que des avenues qui se réunissent en un centre, et vous ne vous y engagez que pour arriver à ce centre ; là est l'homme véritable. » (Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, p. x.)

*
* *

La nécessité de plus en plus pressante de réduire en synthèses ces diverses histoires elles-mêmes, afin de pouvoir, connaissant la source même de toutes les actions de l'homme, les connaître pour ainsi dire en puissance et suppléer par là à la faiblesse et aux infidélités de la mémoire comme à l'insuffisance des renseignements, n'a pas été la seule cause de ce mouvement par lequel l'histoire est devenue de plus en plus philosophique.

La philosophie, de son côté, est devenue de plus en plus historique, et les deux sciences, en se rapprochant, se sont influencées davantage.

A côté du mouvement proprement historique il faut donc considérer le mouvement philosophique, si l'on veut avoir une idée des causes qui, de notre temps, ont donné à l'histoire une si grande importance.

Ce mouvement se résume dans deux faits principaux : d'une part, la lassitude des systèmes auxquels on s'accorde à reconnaître toujours quelque chose de faux par ce fait seul qu'ils sont des systèmes, de là une tendance à l'éclectisme qui déjà ramène vers l'histoire [1]; d'autre part, une incertitude en même temps qu'un besoin impérieux de découvrir le sens de la vie et de trouver une

1. « L'éclectisme peut être transporté de la philosophie elle-même à l'histoire de la philosophie; il renouvelle l'histoire de la philosophie », et, comme la philosophie est pour Cousin « l'expression d'une époque, celle de la vie d'un peuple », il renouvelle l'histoire générale. Aussi Cousin déclare-t-il qu'il « considère l'histoire comme la contre-épreuve de la philosophie, comme une philosophie tout entière ». (*Cours de philosophie*, 1828, 13e et 8e leçons.)

règle d'action qu'on ne veut plus tenir de la religion.

Si le sens de la vie nous échappe, s'est-on dit, c'est que notre vie est trop courte, l'histoire en l'enchaînant à d'autres vies permettra de le comprendre. Chercher le sens de la vie humaine dans le sens de l'histoire de l'humanité, telle est la prétention. S'il n'y a là qu'une pétition de principes et qu'une illusion d'autant plus grande que l'histoire elle-même n'est pas arrivée au terme de sa course, ce n'est pas ici la place de le discuter, il nous suffit de constater l'essor qu'une pareille conception était susceptible de donner aux études historiques.

De plus en plus les divers systèmes en présence se réclament de l'histoire; si elle n'a pas compétence pour les juger, elle peut du moins leur apporter l'appui de son autorité, et cette autorité grandit tous les jours à mesure que grandit le domaine de l'histoire et par suite son expérience de jour en jour plus vaste et plus riche.

Parmi tous ces systèmes il en est un qui, profitant de la faiblesse et de la lutte des autres, les a tous plus ou moins subjugués; issu de l'histoire naturelle, il a fait irruption dans la philosophie, et les philosophes lui ont accordé droit de cité sans contrôler bien minutieusement ses titres; de là il a dominé toutes les sciences morales et politiques et les a traitées en terrains conquis, si bien que personne ne paraît oser contester la légitimité de son usurpation : ce système, c'est celui de l'évolution.

Mais parmi les sciences qu'il traîne captives après soi, c'est à l'histoire qu'il appartient de donner le signal de la révolte, puisque les philosophes ne l'ont pas arrêté dans ses envahissements au nom de leurs doctrines,

comme Pasteur l'arrêtait dans sa source, au nom de la science elle-même, en réduisant à néant la théorie des générations spontanées.

S'il y a entre le monde inanimé et le monde animé un hiatus, un abîme infranchissable, pourquoi n'y en aurait-il pas un autre entre l'animal et l'homme, sinon par rapport à son corps, du moins par rapport à son esprit et à ses facultés? La vie de l'âme avec la liberté n'est-elle pas une vie nouvelle surajoutée à la vie animale et ne pouvant procéder, comme celle-ci, que d'un germe distinct? C'est aux philosophes à se poser et à traiter cette question.

Il en est une autre qui relève plus directement de l'histoire. Les partisans du progrès indéfini eux-mêmes n'osaient ni supposer dans le passé, ni prédire dans l'avenir des transformations de la nature humaine, ils la croyaient perfectible, mais non pas susceptible de devenir une autre nature; il y avait là comme une limite naturelle et un tempérament à leur propre système. La théorie de l'évolution permet de tout supposer et de tout prédire, non seulement elle le permet, mais elle y invite en rappelant sans cesse à l'esprit son tableau du règne animal et de la variabilité des espèces. Dès lors l'imagination peut se donner libre carrière : entre le singe et Dieu il y a place pour tous les intermédiaires humains qu'il lui plaît de créer.

L'*histoire naturelle* a paru aux yeux des naturalistes justifier leur hypothèse; nous n'usurperons pas sur leur terrain pour la discuter, mais dès lors qu'elle prétend s'élever jusqu'au nôtre en s'appliquant à l'esprit même de l'homme et non plus seulement à son corps, elle devient justiciable de l'*histoire proprement dite.*

Nous prévoyons l'objection : les partisans de l'évolution, qui sont prodigues de temps et de siècles, déclareront que l'histoire n'atteint pas les profondeurs du passé où se cachent les mystères de l'évolution, ils se réclameront de la préhistoire, absolument comme les zoologistes des profondeurs de la mer où sont ensevelies, disent-ils, les espèces qui manquent à l'appel de leurs hypothèses. Malheureusement on ne trouvera pas d'esprit humain fossile pour trancher le débat. L'esprit des hommes, de ceux surtout qui ne sont plus, n'est connaissable pour nous que par ses œuvres, l'étude de ses œuvres est du ressort de l'histoire et non de l'anthropologie, c'est donc devant l'histoire que doit comparaître la théorie de l'évolution, si elle veut obtenir un titre scientifique pour pénétrer dans le domaine des sciences morales et politiques[1].

On comprend toute l'importance qu'une pareille théorie donnait à l'histoire, toute la curiosité, tout l'intérêt, toute la passion que les hommes allaient mettre à faire connaissance avec les ancêtres un peu inquiétants qu'on leur prêtait.

Partout le point de vue historique est devenu dominant. La philosophie en acceptant, ou simplement en tolérant la théorie de l'évolution, a abdiqué la suprématie dans l'ordre des sciences morales et politiques et c'est l'histoire qui a recueilli sa succession.

Cette situation est pleine de dangers pour la philosophie comme pour l'histoire : la philosophie est à la merci des conclusions ou partiales ou trop précipitées qu'il est

1. « Les événements de l'histoire éclairent assez les événements antérieurs à l'histoire », remarque très justement Taine (*Histoire de la littérature anglaise*, p. XXIV).

toujours facile de tirer de l'histoire générale, en tout cas toujours incomplètes, puisque le dénoûment de cette grande tragédie qui se déroule sur la terre nous échappe. L'histoire semble asservie aux exigences d'un système qui lui donne une telle place et un tel rôle.

Le mot *évolution* est sous la plume de tous les historiens, il semble que l'histoire soit devenue impossible sans lui. L'appliquer directement à l'homme, c'est préjuger la question qu'on doit juger; l'appliquer à toutes les manifestations de son activité, c'est entendre que tous les changements qu'on y relève ne sont que l'effet et le reflet de l'évolution qui s'accomplit dans l'homme lui-même, ce qui revient encore à préjuger la question; ou bien c'est créer des entités mille fois plus ridicules que celles dont on s'est tant moqué. Droit, institutions, société, littérature, beaux-arts, deviennent autant d'êtres, d'organismes vivants (car l'évolution suppose la vie) évoluant autour de l'homme, indépendamment, sinon de son action, du moins de sa volonté et de sa liberté.

C'est que le mot seul d'évolution porte en soi la notion de déterminisme, emprunté à un domaine où la liberté n'existe pas, il ne saurait convenir à un domaine où elle existe, à un domaine où tout au moins elle est en question[1]. Le déterminisme est le compagnon inséparable et l'allié le plus puissant de la théorie de l'évolution, c'est lui qui l'a introduite dans l'histoire et dans la philosophie. Après avoir donné aux circonstances extérieures à

1. « Ni la souveraineté de la science dans l'ordre pratique, ni l'impossibilité théorique de la liberté ne sont, aujourd'hui même, assez clairement démontrées. » (E. Boutroux, *Études d'histoire de la philosophie*, p. 409.)

l'homme, comme le climat, une influence de plus en plus grande sur l'homme, il ne restait plus qu'à supprimer sinon l'action de l'homme, du moins sa liberté. La théorie de l'évolution a fait faire ce dernier pas.

Chaque fois qu'on emploie le mot *évolution* dans le domaine des sciences morales et politiques, il est bon qu'on le sache, on nie implicitement la liberté de l'homme. Auprès d'un tel défaut, les mérites du mot *évolution* sont peu de chose pour nous.

Il a, nous dit-on, sur celui de progrès l'avantage de ne pas préjuger le sens des changements accomplis [1]. Nous accordons volontiers que tout changement n'est pas un progrès, il y a souvent des reculs, nous en sommes si pleinement convaincus que c'est là précisément une des raisons pour lesquelles le mot *évolution* lui-même nous est suspect. Sans doute on peut soutenir, en citant des savants, que scientifiquement le mot *évolution* désigne aussi bien les progrès que les reculs. Il n'en reste pas moins vrai que, pour le public, le mot *évolution* entraîne avec soi l'idée de progrès. A quel ouvrage ce mot est-il lié par une sorte d'association indissoluble, sinon à celui de l'*Origine des espèces* de Darwin [2]? et quel progrès plus sensible, plus évident que celui qui se serait accompli de la plus informe des créatures jusqu'à l'homme?

Le mot *évolution* a aux yeux de ses partisans un autre avantage, celui d'indiquer que dans les choses humaines tout se tient, tout s'enchaîne; c'est en ce sens qu'on

1. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France*, 16e leçon, III.
2. Le livre de Darwin lui-même est bien moins absolu dans ses prétentions et ses conclusions que ses traducteurs, admirateurs ou disciples ont voulu le croire ou le faire croire.

l'oppose au mot *révolution*. C'est une nuance en effet que le mot *évolution* fait heureusement ressortir, malheureusement là ne s'arrête pas la portée du mot : dire que chaque état de choses se rattache au précédent, en dépend, ce n'est pas dire qu'il soit déterminé, produit par lui. Nous aurons occasion d'en citer plus d'un exemple, cette liaison et cette dépendance ne suffisent pas à déterminer ce que sera le nouvel état; nous le verrons au contraire être tantôt la continuation, le développement du précédent, tantôt la contradiction, le renversement, sans parler de toutes les solutions intermédiaires; c'est qu'il y a plusieurs manières d'être lié et plusieurs modes de dépendance possibles, surtout quand le nombre des éléments à relier est considérable et que l'action de chacun d'eux est complexe. Dans le second cas, comme dans le premier, il y a liaison, dépendance, mais l'effet produit est tout opposé, c'est une réaction au lieu d'une transition. Dès lors il est impossible d'affirmer *a priori* qu'il n'y a pas l'intervention de quelque *autre* facteur venant se joindre et se combiner à ceux que présente un état pour *déterminer* l'état subséquent, puisque cet état ne saurait être prévu avec certitude par le seul examen des facteurs existants, et ce facteur déterminant pourrait bien être la liberté même de l'homme. Il faut donc se résigner à parler simplement des changements qui arrivent dans les choses humaines; le mot ne préjuge rien, il est la simple constatation d'un fait, seulement nous n'oublierons pas que chaque changement recouvre une liaison et nous nous appliquerons à la découvrir. Aussi bien ne peut-on pas faire honneur aux partisans de l'évolution d'avoir les premiers reconnu cette vérité historique, puisque, pour ne pas remonter

plus haut, on lit dans Bossuet [1]: « Il n'est point arrivé de grand changement qui n'ait eu ses causes dans les siècles précédents.... La vraie science de l'histoire est de remarquer dans chaque temps ces secrètes dispositions qui ont préparé les grands changements, et les conjonctures importantes qui les ont fait arriver, » et dans Turgot [2] : « Tous les âges sont enchaînés par une suite de causes et d'effets qui lient l'état du monde à tous ceux qui l'ont précédé. » Et il n'y voyait pas la négation de la liberté, puisqu'il écrivait au même endroit : « La raison, les passions, la liberté produisent sans cesse de nouveaux événements. »

Si les conceptions philosophiques ne doivent pas empiéter sur le domaine de l'histoire, elles peuvent préciser à l'historien le but vers lequel doivent converger ses recherches, sans préjuger rien de leur résultat.

Ce but, tel que les aspirations de notre temps l'indiquent, tel que la philosophie le précise, c'est l'histoire de l'esprit humain instituée en vue de répondre aux deux questions qui préoccupent le plus : celle du progrès et celle de l'évolution.

Cette histoire, on l'appelle communément *l'histoire de la civilisation*. Mais ce mot est bien vague et bien général. Il comprend toutes les manifestations de l'activité humaine par lesquelles seulement nous pouvons connaître l'esprit de ceux qui ne sont plus. Mais toutes ces manifestations sont-elles également instructives, également probantes pour le but particulier qu'on se propose? Ne profite-t-on pas de la généralité et du vague

1. *Discours sur l'histoire universelle*, 3e partie, chap. II.
2. *Second discour sur les progrès successifs de l'esprit humain*, œuvres complèt d. de 1808, t. II, p. 52.

du mot pour puiser, dans celui de ses sens qui est favorable à la thèse qu'on défend, des arguments qui empruntent de sa généralité une autorité en apparence souveraine, alors qu'on pourrait les combattre par d'autres arguments tirés des autres sens du même mot?

Comment donc convient-il d'entendre le mot *civilisation*? Et parmi les documents qui nous peuvent servir à la connaître, tous ont-ils une valeur égale, étant donné le but que nous poursuivons? En est-il qui permettent de l'atteindre plus directement ou tout au moins de l'approcher de plus près?

* * *

Tout d'abord la civilisation ne doit pas être jugée d'après le nombre de ceux qui y prennent part. Par progrès de la civilisation on peut, la supposant même toujours égale, entendre qu'un nombre d'hommes toujours grandissant y participe, soit par le fait de l'accroissement des peuples en possession de cette civilisation, soit par celui de son extension à des peuples ou à des parties du monde moins civilisés.

Il est inutile d'insister pour montrer que ce n'est pas là ce qui importe à notre étude. Avant de conclure de ce fait qu'il y a encore des sauvages, qu'à l'origine tous les hommes ont été sauvages, il faut étudier attentivement si, aussi haut que l'histoire peut remonter, il n'y a pas eu des hommes, des groupes d'hommes civilisés. Le progrès de la civilisation n'est pas pour nous une question de nombre, mais une question de qualité.

Guizot distingue dans la civilisation deux aspects : le développement de l'état social, celui de l'état intellectuel ou moral; en d'autres termes : celui des relations des hommes entre eux, celui de l'homme intérieur. Cette distinction peut avoir son intérêt, mais elle ne nous paraît pas suffisamment fondée pour devenir fondamentale : nous n'en voulons d'autre preuve que les paroles de Guizot lui-même : « L'état social dérive, entre beaucoup de causes, de l'état moral des peuples; les croyances, les sentiments, les idées, les mœurs précèdent la condition extérieure; les relations sociales, les institutions politiques, la société, sauf une réaction nécessaire et puissante, est ce que la font les hommes[1] ». C'est ce qu'on a répété si justement depuis : la question sociale est avant tout une question morale. Il ne nous paraît donc ni logique, ni opportun de séparer deux points de vue si intimement unis.

Ne pourrait-on pas choisir dans la civilisation un fait dominant qui, résumant tous les autres, permettrait de la connaître? et le choix ne devrait-il pas tomber sur la religion? En d'autres termes l'histoire des religions ne résume-t-elle pas l'histoire de la civilisation, n'est-elle pas cette histoire même? Ceux qui s'en occupent spécialement aiment à le dire. Nous sommes pleinement d'accord avec eux sur l'importance capitale de la religion dans une civilisation, mais comment en faut-il comprendre le rôle? Est-elle la résultante de tous les éléments qui concourent à former une civilisation, n'est-elle pas plutôt l'élément dominant qui forme tous les autres? Est-ce la civilisation qui forme la religion et

1. *Histoire de la civilisation en France*, 2e leçon.

la fait à son image, ou la religion qui forme la civilisation et la façonne peu à peu sur son modèle? Et dans ce dernier cas, si elle est antérieure à la civilisation qu'elle enfante, d'où vient-elle? L'histoire des religions présente-t-elle dans l'humanité un développement normal, un enchaînement continu, une marche naturelle? Tel n'est pas l'avis de tous ceux qui ont étudié et surtout réfléchi à ces questions [1], et si quelque chose d'anormal se remarque dans cette histoire, comment ne pas se demander si tout y est purement humain?

Grave question, la plus grave de toutes, que l'historien doit se garder de préjuger, car, ici, ce n'est plus le philosophe seulement qui a besoin de son concours impartial, tout homme y a droit.

Les religions ne sont donc pas le document sur lequel nous devons fonder notre étude, car, pour connaître l'homme, il ne faut pas s'exposer à l'étudier d'après une œuvre qui pourrait ne pas procéder entièrement de lui, et décider que toute religion procède uniquement de l'homme serait contraire à la méthode qui nous a paru

1. « Histoire unique, de l'aveu même d'un Renan! substance irréductible! Quoi que ce soit, il y a quelque chose dans l'histoire du « peuple de Dieu » qui ne se retrouve dans aucune autre. Quelque ambition qu'on ait affectée de la « rabattre », pour ainsi parler, sur le plan des autres histoires, elle y a résisté, elle en a triomphé. Si, par un détour imprévu d'elle-même, l'exégèse, un jour ou l'autre, se trouvait avoir ainsi confirmé ce qu'elle avait prétendu détruire, il ne faudrait pas s'en étonner... Dans l'histoire même du bouddhisme, les analogies d'évolution qu'elle croyait avoir découvertes n'ont pas tenu devant un examen plus attentif et plus consciencieux... » Les hellénistes, eux, « n'ont oublié qu'un point, c'est de nous dire pourquoi si le Christianisme était déjà tout entier dans l'hellénisme, il n'en est pas sorti ». (Brunetière, *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1895, p. 100 et suiv.) Enfin, après avoir signalé les analogies des deux morales antique et chrétienne, il faut reconnaître avec M. Thamin (*Saint Ambroise et la morale chrétienne au IVe siècle*) que leurs pôles sont différents.

s'imposer à l'historien, de ne rien préjuger des grandes questions qui troublent notre temps, afin d'en aider, s'il est possible, la solution.

Pour nous l'infinie variété des manifestations de l'activité humaine comprise sous le mot de civilisation peut se ramener à trois aspects principaux : la civilisation matérielle, morale, intellectuelle. Ces mots s'entendent d'eux-mêmes.

Que ces trois civilisations soutiennent entre elles d'étroits rapports, nous ne le nions pas. Il y a entre elles des actions et des réactions continuelles si nombreuses que nous renonçons même à les indiquer, mais la distinction nous semble justifiée par ce fait que ces trois civilisations non seulement ne marchent point du même pas, mais que, en dépit de leur liaison, elles sont indépendantes, et que, par le fait même de cette liaison, elles peuvent devenir opposées.

Le développement de la richesse et en général de tout ce qui sert à faciliter et à embellir la vie, c'est-à-dire le développement de la civilisation matérielle, n'est ni le gage ni la garantie de la moralité. On en pourrait dire autant de la civilisation intellectuelle si elle n'aboutit trop souvent qu'à étendre les facultés de l'homme pour faire le mal, ses moyens pour le dissimuler, sa responsabilité pour l'avoir fait. Et cependant, une certaine liaison existe entre le développement intellectuel et le développement moral dans une civilisation, et un certain développement matériel lui-même n'est pas indifférent aux deux autres. D'autre part, la civilisation morale apparaît comme la plus indépendante : on peut être pauvre, ignorant et vertueux. La civilisation matérielle au contraire relève plus directement des autres, surtout de la civili-

sation intellectuelle. L'agriculture, le commerce, l'industrie et plus encore les inventions, tout ce qui enrichit l'homme, exige, outre l'effort musculaire, un effort intellectuel. Un certain développement de la civilisation morale, non pas sous ses aspects les plus élevés, mais dans ses côtés pratiques, lui est également utile, sans quoi la tranquillité manque pour la production de la richesse, la sûreté pour sa circulation et, pour sa répartition, sinon la justice qu'on dit toujours manquer, du moins le respect du bien d'autrui. Mais est-il besoin d'ajouter que la civilisation matérielle n'est pas la mesure des deux autres?

Ces constatations suffisent pour nous avertir qu'il ne faut pas juger de l'une par l'autre et qu'il faut se garder de les confondre. Ces trois civilisations sont liées, mais la proportion qui les relie est si flexible et si variable qu'elle peut aller jusqu'à se renverser; c'est assez dire que nous ne pouvons pas sur elle, comme sur un rapport fixe, établir de formule qui nous permette, connaissant l'une, d'en déduire les autres. Encore moins les pouvons-nous confondre, car leur valeur est inégale, et c'est sur ce point qu'il nous faut maintenant insister.

Un progrès dans la civilisation morale ou intellectuelle est mille fois plus précieux qu'un progrès dans la civilisation matérielle. Or dans cette dernière le progrès est sinon fatal et régulier (on compte en effet des reculs), du moins en quelque sorte naturel et forcé : l'instrument primitivement fabriqué permet d'en fabriquer d'autres plus perfectionnés. La civilisation matérielle progresse, pour ainsi parler, par son propre poids, nous voulons dire par là qu'avec le temps les progrès se font et s'enchaînent sans qu'il soit besoin d'un effort

ou d'une capacité intellectuels plus grands pour réaliser les seconds que les premiers. Ce n'est donc pas par elle que nous pourrons juger équitablement des progrès de l'esprit humain considéré en lui-même; elle est bien plutôt un écueil trop souvent mal évité par ceux qui entreprennent cette étude. Le développement de la civilisation matérielle toujours croissant, surtout de nos jours, est comme un voile qui recouvre et dérobe l'état de l'esprit lui-même; dans ce mouvement en avant, devenu vertigineux, on croit que tout est entraîné; après avoir étudié un des sens du mot civilisation, on conclut à la civilisation en général, entendue dans tous les sens.

C'est donc à la civilisation morale et intellectuelle qu'il faut exclusivement nous attacher pour trancher cette grande question du progrès. Parmi ces deux civilisations, c'est la civilisation morale qui devrait incontestablement décider, mais ici nous nous heurtons à une véritable impossibilité. Si la valeur morale est presque impossible à juger autour de nous, dans ce mélange du bien et du mal qui se prolonge jusqu'en chacun de nous, comment espérons-nous la juger à distance? Faut-il se rapporter aux récits des bonnes ou des mauvaises actions relatées par l'histoire? Mais, en les supposant même véridiques, pense-t-on établir une statistique pour la comparer à ce qui se passe de nos jours? Bonnes ou mauvaises, les actions doivent se peser plutôt que se compter, et Dieu seul connaît les poids et possède la balance.

Mais il est une autre cause d'erreur plus grave et plus générale qui fausse un grand nombre d'appréciations historiques. On a dit avec raison : « Les peuples heu-

reux n'ont pas d'histoire »; on pourrait appliquer ce mot aux peuples vertueux et le transporter des peuples aux époques; en d'autres termes, l'histoire enregistre beaucoup plutôt les faits malheureux ou mauvais que les événements heureux et bons. L'absence de malheur, sinon le bonheur; l'absence de mal, sinon le bien, paraissent choses ordinaires et normales, on n'y prend pas garde, et on néglige de les transmettre à la postérité; comment les relater en effet? Écrira-t-on dans des annales : la rivière n'a pas débordé, un tel n'a pas été assassiné? « Je trouve, remarque Leibniz [1], que c'est un défaut des historiens qu'ils s'attachent plus au mal qu'au bien. » De cette tendance à noter les faits fâcheux ou condamnables et à passer sous silence les événements heureux, bons ou seulement indifférents, il résulte une fausse appréciation du passé par suite de la perspective historique. Il en est des événements relatés comme des arbres plantés sur une longue route; bien qu'ils le soient à égale distance, ceux qui se trouvent dans le lointain paraissent se toucher, tandis que l'œil saisit des intervalles entre ceux qui sont plus rapprochés, et que ces intervalles paraissent très grands entre ceux qui sont tout voisins. Il en est de même en histoire : les catastrophes, les crimes paraissent s'entasser dans les époques lointaines; il semble qu'on n'y puisse rien intercaler tant ils sont pressés; les intervalles de calme qui les séparaient disparaissent à la vue, tandis que, dans les époques plus voisines, ces intervalles prennent plus d'importance et que dans la période contemporaine ils paraissent occuper presque

1. *Théodicée*, § 148.

tout l'espace. Et cependant quand on lira dans bien des siècles l'histoire du nôtre, les massacres de la Révolution ne sembleront-ils pas toucher aux luttes sanglantes de 1830 et par celles de 1848 rejoindre ceux de la Commune, pour ne parler que des guerres civiles d'une époque réputée pacifique et taire ses guerres avec l'étranger et les hécatombes de l'Empire? De là une croyance au progrès dans laquelle l'illusion peut avoir sa part.

On présente quelquefois cette question de la moralité sous une autre forme et, renonçant à dénombrer les crimes, on se propose de montrer la plus ou moins grande tolérance des époques successives pour certains crimes ou certains vices. Cette méthode, plus savante que la précédente, n'en a pas moins ses dangers; outre qu'elle expose à prendre l'hypocrisie pour une vertu, elle risque d'être dupe d'un certain adoucissement des mœurs, considérées au moins dans leur ensemble, qui n'a rien de commun avec les progrès de la moralité. Nous n'avons que trop sous les yeux les récits quotidiens de crimes qui font frémir, pour ne pas en venir à douter de ces progrès même, qui, par instant, paraissent évidents. Il est impossible alors de ne pas se rappeler les paroles de Michelet : « Le cœur se serre quand on voit que, dans ce progrès de toute chose, la force morale n'a point augmenté[1]. »

Malgré tout, sur l'antiquité tout au moins, un certain progrès de la moralité, prise en général, nous semble indéniable; mais n'est-ce pas au Christianisme qu'il faut l'attribuer, si vraiment c'est dans les pays chrétiens

1. *Histoire de France*, 2e éd., t. II, p. 623.

et dans ceux-là seulement qu'il se manifeste? Et dès lors nous voici ramenés à cette question religieuse que nous avions voulu écarter pour un temps et avec laquelle la question morale est liée plus intimement que toute autre.

Il faut donc encore abandonner ce terrain, quelque captivant qu'il soit, et se replier sur celui de la civilisation intellectuelle. Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une école d'édification; elle ne doit pas être davantage une école de scandale ; on y trouve le bien et le mal et c'est un exercice stérile que de découvrir l'un en voilant l'autre, selon les besoins d'une cause ou les passions d'un auteur. Il faut être très circonspect dans les appréciations morales et laisser un peu en repos cette veine qu'on exploite tant, bien plutôt pour flatter la curiosité que dans l'intérêt de la science.

La civilisation intellectuelle en quoi consiste-t-elle donc? Est-ce seulement, est-ce principalement dans ce que l'homme sait? Est-ce dans le nombre des connaissances? Il en est de certaines d'entre elles au moins comme de la civilisation matérielle qui leur prête son secours : un progrès en amène un autre sans nécessiter un effort intellectuel plus grand. « Les premières connaissances que les anciens nous ont données ont servi de degrés aux nôtres », dit Pascal[1]; mais toutes les connaissances de l'homme ne sont pas de cet ordre et qui ne sait aujourd'hui que le nombre des connaissances est peu de chose et que son accroissement, si grand paraisse-t-il, ne peut même pas se mesurer en présence de l'infini qu'il faudrait connaître. Si la terre et le ciel,

1. *Fragment d'un Traité du vide.*

grâce à des moyens plus perfectionnés, sont mieux connus qu'au temps d'Aristote, est-ce merveille? Si les siècles ont ajouté bien des pages nouvelles à l'histoire propres à confirmer plutôt qu'à modifier les conclusions du philosophe grec, n'est-ce pas l'effet du cours naturel des choses, et si un écolier de nos jours, parce qu'il sait tout cela, se prétendait plus intelligent qu'Aristote, sa sotte prétention n'éclaterait-elle pas aux yeux de tous?

N'est-ce pas cependant un peu ce que fait celui qui, fouillant les littératures, s'en va notant avec soin les erreurs, les lacunes du savoir ancien, et conclut de là aux progrès de l'intelligence et à l'évolution de l'esprit humain? N'est-ce pas plutôt progrès des connaissances qu'il faudrait dire, progrès qui s'accomplit hors de l'homme, par lui, mais non pas en lui. En dehors des connaissances il y a l'esprit qui connaît.

Le rapport de ces deux choses n'échappe à personne, mais personne n'ignore aussi que les connaissances ne sont pas la mesure et ne font pas la valeur d'un esprit. On juge d'un esprit par ce dont il est *capable* plus encore que par ce qu'il contient, et Buffon a exprimé cette distinction, qui pourrait paraître un peu subtile, avec une grande finesse, quand il a dit : « Les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent... *Ces choses sont hors de l'homme.* »

Ce n'est donc pas encore là qu'on peut trouver ce document sur l'homme même, sur la nature et la valeur de son esprit que nous cherchons à travers toutes les manifestations de son activité, mais c'est non loin de là et Buffon nous l'indique au même endroit dans une phrase devenue célèbre sous un travestissement qui en dérobe la profondeur et en dénature même le sens : « Ces choses sont hors de l'homme », dit exactement

Buffon dans son discours de réception à l'Académie française, « LE STYLE EST L'HOMME MÊME [1]; le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer ». *Le style est l'homme même*, c'est-à-dire qu'il tient à l'homme et par conséquent qu'il révèle ce qu'il y a de plus intime en lui, et ce qu'il y a de plus intime, qu'est-ce autre chose que son esprit? Voilà donc le document cherché, nous l'acceptons ici sur l'autorité de Buffon; nous aurons dans ce travail à établir par d'autres raisons la vérité de son assertion.

Nous aurons aussi à définir le mot *style* avec plus de précision, mais dès maintenant nous en comprenons le sens. Le style, puisqu'il s'agit ici de littérature, c'est la manière dont les choses sont dites, l'art avec lequel elles sont présentées. Dès lors ne pouvons-nous pas dès maintenant conclure que l'art avec lequel les choses sont dites doit nous instruire plus encore que ces choses elles-mêmes et, appliquant à notre sujet un vers de Corneille passé en proverbe, soutenir que, pour l'historien, « la façon de dire vaut mieux que ce qu'on dit ».

Si c'est là surtout ce qui nous importe en littérature, la littérature n'est pas seule à nous instruire, tous les arts y concourent. La façon dont les sujets y sont traités

1. C'est du moins ce que portent les premières éditions, celles de 1753, date de la réception de Buffon à l'Académie française. Dans un *Recueil des harangues prononcées par Messieurs de l'Académie française*, 1764, et dans quelques autres éditions postérieures la phrase « Le style est l'homme même » a disparu, probablement par erreur, la phrase suivante commençant également par les mots « le style... ». L'édition de 1835 (Paris, chez Duménil) et quelques éditions postérieures portent : « Le style est *de* l'homme même »; cette version a-t-elle été introduite par erreur ou repose-t-elle sur quelque fondement? En tout cas le sens reste le même parce qu'il est déterminé par le contexte.

ne correspond-elle pas à ce qu'on appelle le style en littérature, et par suite n'en a-t-elle pas la valeur et la portée, comme étant, elle aussi, « *l'homme même* »?

N'y aurait-il même pas un *a fortiori*, puisque dans les beaux-arts en général la façon de traiter le sujet a plus d'importance que le sujet lui-même, en tout cas ressort davantage et se distingue plus aisément du sujet?

Dès lors notre champ d'observation s'agrandit. Ce n'est plus la littérature seulement par son style, mais tous les arts qui deviennent pour nous le document cherché sur l'esprit de l'homme.

C'est ce que les auteurs de la querelle des anciens et des modernes ont senti, bien que très confusément le plus souvent; ils ont placé la question du progrès de l'esprit humain, par suite celle de son évolution, sur son vrai terrain, seulement ils ne s'y sont pas tenus, et ils n'ont pas aperçu toutes les conséquences historiques, philosophiques, qui étaient l'enjeu d'un débat qu'ils considéraient comme purement littéraire.

Pascal, en traitant des connaissances et non de l'esprit qui connaît, avait écrit très justement : « Toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement[1] ». Et, bien qu'il parlât d'enfance et de vieillesse, il faisait entendre qu'il n'en parlait que par rapport à l'expérience que donnent les années et non par rapport à cette force et à cette maturité que donnent l'âge et la virilité, et il terminait sa célèbre comparaison par cette phrase qui en précise la portée : « Les anciens ont plutôt man-

1. *Fragment d'un Traité du vide.*

qué du bonheur de l'expérience que de la force du raisonnement ». Enfin la place même de cette comparaison dans une œuvre scientifique, dans un *traité du vide*, est significative.

Quand Fontenelle, usant de la même comparaison, la produisait dans la querelle des anciens et des modernes, la place où il l'exposait, les termes dont il se servait, la portée qu'il lui prêtait, tout contribuait à en changer et à en fausser le sens : « La comparaison que nous venons de faire, dit-il, des hommes de tous les siècles à un seul homme peut s'étendre sur toute notre question des anciens et des modernes. Un bon esprit cultivé est, pour ainsi dire, composé de tous les esprits des siècles précédents, ce n'est qu'un même esprit qui s'est cultivé pendant tout ce temps-là [1] ». Le mot *cultivé* est trop général, la frontière n'est plus respectée entre les connaissances et l'esprit; dès lors il sera facile de conclure des progrès de celles-ci au progrès de ce dernier.

C'est ce que Perrault se proposait ouvertement de faire dans ses *Parallèles*, il voulait parler d'abord « de l'astronomie, la géographie, la navigation, la physique, les mathématiques ». — « Toutes choses qui sont hors de l'homme », lui aurait répondu Buffon. — « Il est constant, continuait-il, que si j'avais bien prouvé, comme il est facile de le faire, que dans toutes les sciences et dans tous les arts, dont les secrets se peuvent mesurer et calculer, nous l'emportons visiblement sur les anciens, il n'y aurait que l'impossibilité de convaincre les esprits opiniâtres dans les choses de goût et de fantaisie... qui pût empêcher que les modernes ne fussent reconnus les maîtres dans ces arts comme dans

1. *Digression sur les anciens et les modernes.*

tous les autres[1]. » Si nous avons réussi à démasquer le sophisme qui se cache sous cette apparence de raisonnement, « d'induction », comme l'appelle Perrault, nous aurons découvert le point faible de tout ce qui a été écrit (et il a été beaucoup écrit) sur les *progrès de l'esprit humain* depuis cette époque jusqu'à et y compris Condorcet, pour ne rien dire de ceux qui, avec un peu moins de naïve franchise peut-être, emploient encore tous les jours le même procédé.

Il y avait cependant dès le XVIIe siècle des gens qui sentaient la différence entre ce que nous appellerions les sciences et les arts[2]; ils reprochaient à Perrault de ne point « s'attacher *uniquement au nœud principal* de la difficulté », et ils entendaient par là les arts, et en particulier la poésie et l'éloquence.

Boileau, avec plus de finesse, soutenait que certains auteurs anciens, comme aussi certains modernes, avaient « attrapé le point de solidité et de perfection... le point de maturité », et que c'était là ce qui faisait vivre leurs ouvrages; « il s'agit de savoir, continuait-il, en quoi consiste ce merveilleux qui les a fait admirer de tant de siècles, et il faut trouver moyen de le voir[3] », puis il s'arrêtait en si bon chemin sans arriver jusqu'à la définition du style. Il ressortait pourtant de ses réflexions que si les anciens, tout comme les modernes, ont pu atteindre le point de maturité et de perfection, on ne saurait, du moins sur toutes choses, les traiter d'enfants.

1. Préface du 3e dialogue.

2. Au XVIIe siècle, le mot *art* désignait aussi certaines sciences appliquées, telles que la navigation, et cela ne faisait que rendre la confusion plus facile.

3. *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, réflexion VII.

Les partisans des modernes, s'ils accordaient quelque supériorité aux anciens, se rattrapaient aussitôt en affirmant que c'était dans les choses d'imagination : « Cet homme qui a vécu depuis le commencement du monde jusqu'à présent, disait Fontenelle, a eu... sa jeunesse où il a assez bien réussi aux choses d'imagination, telles que la poésie et l'éloquence ». Ainsi cette supériorité était sans conséquence; loin d'être une marque de grandeur, elle devenait presque un signe d'infériorité, on la leur pardonnait comme on pardonne aux enfants la vivacité de leurs saillies. Cette manière de comprendre l'art et de se débarrasser d'un document qui ne cadre pas avec une théorie est encore usitée de nos jours; nous verrons ce qu'il en faut penser.

Mais la querelle était trop circonscrite aux œuvres littéraires, bien que Perrault ait eu le mérite de l'étendre aux autres arts. La littérature présente un écueil, on glisse trop facilement de la manière dont les choses sont dites, à ces choses elles-mêmes, du style au sujet. Tout cela, il est vrai, est presque inséparable; toutefois, en certains cas, la séparation ne se fait-elle pas d'elle-même? Quand on présente à notre étude et à notre admiration tel passage d'un ancien sur la physique ou la mythologie, est-ce une leçon de science ou de religion qu'on entend nous donner?

Les auteurs de la querelle passaient sans cesse du style au sujet, à propos d'un vers d'Homère ils discouraient sur les mœurs des anciens ou sur leurs connaissances astronomiques; il leur arrivait, à quelque parti qu'ils appartinssent, de s'embarrasser et de s'égarer dans des questions étrangères en réalité au sujet qu'ils voulaient traiter.

Au risque d'être accusé de subtilité, nous devrons donc distinguer des choses qui, à la vérité, se tiennent de très près, mais si la querelle des anciens et des modernes qui date de l'antiquité et se renouvelle sans cesse, bien que sous des formes variées, s'éternise en discussions stériles, c'est peut-être parce qu'on n'a pas assez précisé le point qui *seul* est et peut être en litige.

La civilisation matérielle, la civilisation morale même étant écartées, restait la civilisation intellectuelle; dans celle-ci même nous avons dû faire deux parts : les connaissances, du moins certaines d'entre elles, progressant par suite du temps et venant pour ainsi dire à l'homme du dehors, l'art plus indépendant et venant directement de l'homme. C'est donc à l'art qu'il faut surtout nous attacher pour connaître ce qu'il y a dans l'homme de plus intime, de plus lui-même.

*
* *

Une objection se présente cependant à laquelle il faut dès maintenant répondre : l'œuvre d'art telle qu'elle arrive jusqu'à nous n'est pas l'œuvre d'art telle qu'elle a été conçue, mais telle qu'elle a été exécutée. L'exécution ne comprend-elle pas une partie matérielle par laquelle l'art retombe sous la dépendance du développement de la civilisation matérielle et de celui des connaissances? Dès lors ce développement pourrait entraîner des progrès qui ne tiendraient pas directement à l'esprit humain lui-même et le départ deviendrait impossible entre ce que l'homme a voulu faire et ce qu'il a su ou pu faire.

Heureusement pour l'art et pour notre étude, il n'en

est pas ainsi. Nous accordons volontiers qu'à des époques tout à fait primitives, l'absence d'outils est un obstacle pour l'art, en particulier pour la sculpture, mais il importe de se pénétrer avant tout de l'idée qu'aucune chose au monde n'est plus indépendante que l'art des moyens matériels dont on dispose. Un morceau de charbon et une surface blanche suffisent pour réaliser un chef-d'œuvre de dessin ; la voix humaine pour moduler la plus belle mélodie; les premiers monuments des langues sont en général leurs chefs-d'œuvre. Le moyen âge a réalisé des problèmes de statique qu'on n'ose plus résoudre, et les peuples primitifs ont remué et soulevé des blocs qui défient les engins modernes[1]. Les arts industriels eux-mêmes, qui sembleraient plus que tous autres devoir profiter du développement des connaissances et de l'outillage, en sont trop souvent réduits, malgré tous les progrès de la chimie, à regretter des secrets perdus. C'est que d'une part il suffit à l'art de moyens très simples pour se réaliser, et d'autre part l'art est si puissant qu'il suscite les moyens qui lui sont nécessaires pour se manifester, qu'il les fait naître en dehors de toutes règles, si bien qu'on voit des peuples encore primitifs plus inventifs pour réaliser le beau que pour satisfaire leurs besoins, plus empressés à plier la

1. Après avoir parlé de ce qu'on *pourrait* attendre des progrès de la science et des arts industriels, M. Boutmy termine par cet aveu : « Toutefois, nous verrons que, dans l'antiquité, cet ordre de causes n'a exercé qu'une médiocre influence. Avec des outils de bronze, les Égyptiens ont fait des *intagliati* dont nous ne saurions égaler la finesse avec notre acier le plus dur. Le même peuple, avec une machinerie d'une pauvreté extraordinaire, a su transporter, dresser, hisser à des hauteurs considérables d'énormes quartiers de grès et de granit. » (*Introduction au Cours d'histoire comparée de l'architecture*, p. 39.)

matière à leur idéal qu'à la plier à leur usage. Au contraire, la multiplicité des moyens matériels d'exécution, la multitude des procédés tendent à étouffer l'art, tandis que le développement des connaissances techniques et de l'outillage n'aboutit qu'à mécaniser l'artiste. On peut donc bien dire qu'il y a indépendance, et peut-être plus qu'indépendance, entre le développement de la civilisation matérielle et technique et le progrès des arts.

Ce domaine des arts est donc bien un terrain privilégié, un champ clos d'expériences pour l'historien comme pour le philosophe que préoccupe cette grande question du sens et de la nature des changements survenus dans le monde. Passionnante question du progrès qui suppose la perfectibilité de l'esprit, question de l'évolution plus grave encore qui présume la variabilité de sa nature, c'est dans cette lice qu'il vous faut descendre pour vous confronter avec l'histoire et vous mesurer avec les faits. Sans l'appui de l'histoire, vous n'êtes que des hypothèses, en dehors du terrain que nous vous assignons, les victoires que vous pouvez remporter ne sauraient être décisives.

Telles sont les raisons qui nous ont porté vers l'étude des arts : ils se recommandent du reste d'eux-mêmes à l'attention de l'historien.

Toute étude doit procéder du connu à l'inconnu et pour l'historien ce qui est directement connu, c'est le présent qui est vivant sous ses yeux. Il doit se garder de le transporter dans le passé, mais si du passé tout n'est pas mort, si quelque chose reste vivant dans le présent, c'est de là qu'il doit partir pour explorer le passé.

Or, nous le disions en commençant, nous avons rompu,

nous avons voulu rompre avec le passé; le cours du temps, et plus encore celui des événements, nous en éloignent tous les jours. Par un mouvement contraire, bien digne de remarque, l'art semble se rapprocher, non pas par le seul fait des découvertes qui mettent au jour de nouvelles œuvres, mais par l'admiration et la sympathie qu'elles provoquent. Les œuvres d'art sont donc ce qui subsiste de plus vivant du passé, elles ont le privilège de rester jeunes ou tout au moins de le redevenir, et si l'oubli, le mépris de quelques générations semblent les avoir mises au tombeau, elles ont le don d'en sortir et de renaître. L'art devient ainsi le grand lien qui nous rattache au passé et, tandis que tant d'autres se sont brisés ou relâchés, on peut dire que celui-là s'est fortifié : ce n'est plus seulement par l'art de telle ou telle époque que la nôtre se sent attirée, elle s'intéresse aux arts de tous les temps et de tous les peuples, elle cherche même à les imiter. Ainsi elle entre en relation avec tout le passé, et elle y entre de la bonne manière, par la sympathie qui seule permet de connaître et de comprendre. En présence d'une tragédie, d'un temple, d'une statue, ou seulement d'une statuette ou d'une médaille, on ne se sent plus étranger à la Grèce, puisque, malgré toutes les différences, il y avait, dans sa manière de concevoir et de traduire le beau, quelque chose d'analogue à la nôtre et que ce qui l'a touchée il y a vingt-quatre siècles peut encore nous émouvoir. Dès lors c'est un point de contact qui en amène d'autres.

L'art nous met en rapport avec des peuples dont un abîme semblait nous séparer, c'est comme un pont jeté sur les siècles qui nous permet d'aller jusqu'à eux, et si,

comme on l'a dit très délicatement : « Dans une œuvre d'art il y a quelque chose d'une confidence[1] », c'est un moyen d'en pénétrer les secrets.

Aussi bien est-ce ainsi qu'on a procédé de tout temps. Les grands mouvements historiques qui ont porté l'attention sur tels ou tels peuples, telles ou telles époques, ont été précédés et provoqués par des mouvements artistiques qui portaient l'admiration et la sympathie vers les arts de ce peuple ou de cette époque. A la Renaissance, c'est par l'admiration de quelques fragments de statues et d'architecture que commence le mouvement qui devait aboutir à fouiller l'antiquité en tous sens et entraîner tant de conséquences. Plus près de nous, au début du siècle, c'est par la sympathie un peu vague d'abord, puis l'admiration plus réfléchie que provoquent les grandes cathédrales que débute ce qu'on pourrait appeler la renaissance du moyen âge; c'est là l'origine de tant d'études sur la littérature, les institutions, la vie de cette période qui ont eu, entre autres résultats, celui de nous faire passer du plus profond mépris pour cette époque, réputée barbare, à une estime à la fois plus digne d'elle et de nous.

Les arts, et en particulier les arts plastiques, sont donc de grands initiateurs; ils attirent vers une époque, comme la beauté d'une personne attire vers elle et fait désirer de la mieux connaître. Mais là ne s'arrête pas leur pouvoir : ce n'est pas par leur charme seulement qu'ils nous guident vers le passé, ils nous introduisent plus avant dans sa connaissance, ils nous font pénétrer jusqu'à son esprit. Ils sont, en un mot, des documents

1. G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, p. 181.

d'une nature plus délicate que tous autres, d'une portée plus haute. C'est assez dire les difficultés, les dangers et aussi le prix qui s'attachent à leur interprétation. Puissent les quelques observations que nous allons présenter, contribuer à la rendre plus facile, plus sûre et plus fructueuse.

CHAPITRE I

De différentes façons d'envisager les rapports des œuvres d'art avec l'histoire.

La connaissance de l'esprit humain dans le passé constitue le but supérieur de l'histoire; l'étude de l'art est un moyen particulièrement approprié pour y atteindre : telles sont les deux conclusions qui se dégagent de l'Introduction et vont servir à orienter la suite de cette étude[1].

L'idée de se servir des œuvres d'art pour éclairer l'histoire n'est pas nouvelle. Au premier abord, elle peut même paraître banale. Sans parler de ceux qui, depuis un siècle, se sont servis de l'art pour illustrer l'histoire, ni de ceux qui ont vu dans le rapprochement de l'art et de l'histoire matière à d'ingénieuses ou pittoresques comparaisons, ne cherchant d'ailleurs ni à découvrir ni à formuler la raison philosophique de ces rapports, nous sommes habitués depuis quelque temps, depuis les

1. Dès ces premières lignes, nous tenons à mettre le lecteur en garde contre une fausse interprétation de notre pensée : nous ne prétendons nullement que l'étude de l'art, à elle toute seule, suffise à donner cette connaissance de l'esprit, mais nous entendons que, sans l'étude de l'art, il manque toujours quelque chose à cette connaissance, qu'elle reste incomplète, inachevée et par suite inexacte.

ouvrages de Taine surtout, à rencontrer fréquemment des affirmations comme celles-ci : « L'art n'est à proprement parler que l'historien véridique des faits intimes de la vie des peuples et des hommes [1] ; » — « Le beau spécial que chaque époque et chaque nation se crée est, en toute société, ce qu'il y a de plus éminemment social,... c'est le signalement à la fois le plus visible et le plus profond d'une société [2] ; » — « Le cœur, l'esprit, les mœurs d'un peuple se reflètent dans son architecture [3]. »

Taine n'est cependant point l'inventeur de cette manière de voir. Avant lui, Vitet dans ses remarquables *Études sur l'histoire de l'art* avait, par de très fines et très judicieuses observations, plus d'une fois relevé ces rapports entre l'art et l'histoire, il en avait même entrevu la raison et la cause, mais ce n'étaient là que des aperçus donnés en passant dans des fragments dont ce n'était point le but principal : « Chacune des deux nations, écrit-il en parlant de l'Angleterre et de la France au XVe siècle, a sa civilisation, sa poésie, et, comme symbole de sa poésie et de sa civilisation, chacune devait avoir son architecture [4], » et ailleurs : « Les monuments sont aux siècles passés ce que l'écriture est aux idées [5]. » — « La révolution architecturale dont le XIIe siècle est témoin, dit-il enfin dans son étude sur Notre-Dame de Noyon [6], ne provient-elle que d'un de ces changements de goût matériel, d'un de ces besoins de nouveauté que les hommes éprouvent nécessairement à

1. Gauckler, *Le beau et son histoire.*
2. Tarde, *Les lois de l'imitation*, 2e éd., pp. 59 et 60.
3. Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 192.
4. *De l'architecture du moyen âge en Angleterre.*
5. *L'Art et l'Archéologie.*
6. § 9.

certains intervalles?... N'y a-t-il là qu'une affaire de mode? Cette explication, dont quelques-uns se contentent, n'en est réellement pas une. La mode elle-même ne doit-elle pas avoir sa cause? Cette cause est futile et insaisissable, s'il ne s'agit que du caprice de quelques individus, mais ne peut-elle pas être grave et profonde, lorsqu'il est question des habitudes de tout un peuple? » Et, après avoir rappelé certaines « causes secondaires » dont il ne faut pas nier l'existence, il conclut ainsi : « Ces causes auraient été sans vertu par elles-mêmes, si elles n'eussent été dominées et mises en mouvement par une cause supérieure. Cette cause n'est autre, selon nous, que l'esprit même du XIIe siècle. »

Taine a tenté de faire un système de ce qui, chez d'autres, n'était que le fruit de patientes et délicates observations. En réalité et malgré le ton tranchant de ses affirmations, sa théorie est flottante ou plutôt on trouve dans ses ouvrages deux théories [1] : « Si l'on parcourt, dit-il, les principales époques de l'histoire de l'art, on trouve que les arts apparaissent, puis disparaissent en même temps que certains états de l'esprit et des mœurs auxquels ils sont attachés.... L'art traduit la vie; le talent et le goût du peintre changent en même temps et dans le même sens que les mœurs et les sentiments du public.... Ce que l'histoire a manifesté, l'art le résume [2]. »

1. « Avec Taine, on est toujours empêché de suivre une idée par quelque confusion dans sa pensée sur un point de détail.... Taine trouve le moyen d'avoir trois hommes en lui, qui ont souvent des opinions contradictoires : un philosophe, un savant et un historien, et ces trois hommes se croient d'accord, après avoir énoncé sur une même matière des jugements tout différents. » (Droz, *Revue des cours et conférences*, 11 juin et 9 juillet 1896, pp. 614 et 799.)

2. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 8, et t. II, pp. 1 et 268.

Au contraire, dans l'Introduction à l'*Histoire de la littérature anglaise*, après avoir déclaré que « l'œuvre littéraire est le signe d'un état d'esprit, » Taine développe ainsi sa pensée : « Quand l'éducation critique de l'historien est suffisante, il est capable de démêler sous chaque ornement d'une architecture, sous chaque trait d'un tableau, sous chaque phrase d'un écrit, le sentiment particulier d'où l'ornement, le trait, la phrase sont sortis; le choix des mots, la brièveté ou la longueur des périodes, l'espèce des métaphores, l'accent du vers, l'ordre du raisonnement, tout lui est un indice, » et dans *l'Ancien régime* [1], il écrit : « D'après les caractères du style, on devine ceux de l'esprit auquel il a servi d'organe. »

Ainsi d'après l'une de ces théories, il faut aller de l'histoire à l'art, et, comme il le dit [2], « pour comprendre une œuvre d'art... il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel elle appartenait »; d'après l'autre, il faut aller de l'art à l'histoire et, comme il le dit encore [3], « étant donné une littérature,... un art, rechercher quel est l'état moral qui les produit », en un mot, pour comprendre l'histoire, il faut se servir des œuvres d'art. Sans doute il n'y a pas incompatibilité entre ces deux théories, car, en histoire, tout s'éclaire de reflets mutuels, mais il y a tout au moins là un cercle vicieux. Par laquelle de ces études faut-il commencer? L'histoire, ainsi que nous le remarquions dans l'Introduction, n'est-elle pas muette bien souvent sur ce qu'il nous importe le plus de connaître : l'esprit des hommes? Et tout ce qu'elle fournit de traits

1. Liv. III, chap. II.
2. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 8.
3. *Histoire de la littérature anglaise*, p. XLII.

épars, disparates et souvent contradictoires, suffit-il à le reconstituer [1]? L'œuvre d'art, au contraire, ne parle-t-elle pas déjà d'elle-même, et ce charme par lequel elle captive n'est-il pas déjà un langage?

Enfin, d'après quelques auteurs, le rapport entre l'art et l'histoire est à certaines époques très étroit, se relâche à d'autres, disparaît même dans plusieurs [2]. Ils se bornent à des constatations, mais en réalité ils ont une théorie : elle consiste à nier qu'il y ait un rapport nécessaire entre l'art et l'histoire; or, sans ce caractère de nécessité, le rapport, là même où il existe, ne peut être d'aucun prix pour l'historien, car, pour en reconnaître l'existence et la portée empiriquement et comme expérimentalement, il lui faudrait déjà connaître ce que ce rapport doit lui apprendre, autrement l'art ne lui apprendra rien de plus que ce qu'il sait [3].

Prétendre d'autre part que l'art résume l'histoire, reflète le cœur, l'esprit, les mœurs, l'état social, la vie, n'est-ce pas y voir trop de choses, éveiller les défiances des historiens soucieux de précision et provoquer des objections sans nombre? Elles naissent en foule en effet dès qu'on réfléchit, et l'assertion qui tout à l'heure semblait presque banale, effraie par sa témérité.

Faire de l'art une source d'information historique, lui donner droit de cité dans cet austère domaine où les

1. Nous verrons plus loin (chap. vi) combien la prétention d'expliquer l'art par l'histoire est excessive.

2. Les uns proclament qu'il a existé dans les cités de la Grèce ancienne, les autres au moyen âge, mais la Renaissance a eu, disent-ils, pour effet de le rompre. (Voir plus loin, chap. x.)

3. Nous verrons plus loin que c'est arbitrairement et en se laissant distraire par des considérations étrangères à l'art lui-même que ces auteurs nient ou affirment l'existence du rapport de l'art et de l'histoire à certaines époques.

inscriptions, les chartes, les archives paraissent seules faire autorité, n'est-ce pas ouvrir la porte à la fantaisie, au caprice, à l'arbitraire?

Tout l'effort de la critique ne tend-il pas à écarter ce qu'il y a d'individuel et de subjectif soit dans le document consulté, soit chez celui qui le consulte? Or l'art n'a-t-il pas à un haut degré un caractère individuel et subjectif? Ce caractère se manifeste doublement : d'une part chez l'artiste, d'autre part chez celui qui considère son œuvre.

Chez celui qui considère l'œuvre d'art, n'est-ce pas quelque chose d'individuel et de subjectif que l'impression qu'il en reçoit, de si subjectif même que cette impression varie chez un même individu selon les dispositions dans lesquelles il se trouve? Cette impression si variable, comment peut-elle devenir une source d'information historique sûre? Quelle théorie édifier sur une impression, le moyen de soumettre à la critique ce qui n'est même pas sujet à la discussion, ce qu'on appelle parfois affaire de goût en ajoutant : « des goûts et des couleurs on ne discute pas »?

Chez l'artiste, n'est-ce pas aussi quelque chose de tout individuel que son art, quelque chose d'original, d'exceptionnel; l'artiste n'est-il pas un isolé, un rêveur? Dès lors comment conclure de son art à la civilisation de son temps, de lui à tout un peuple? Peut-on même toujours conclure de l'œuvre d'art à son auteur et soutenir qu'elle est l'image de sa vie? Combien d'œuvres nous divertissent dont les auteurs furent tristes, combien de vies sont trop peu en rapport avec les œuvres qu'elles ont produites[1]? Si le rapport entre l'œuvre et son auteur

1. Nous devons remarquer cependant que ce désaccord, qu'on se plaît parfois à colorer d'anecdotes qui ne résistent guère à la cri-

est si fragile, comment parler du rapport de l'art et de l'histoire? Enfin, n'est-on pas tenté plutôt de conclure à l'indépendance de l'art et de l'histoire quand on voit souvent de belles œuvres, quelquefois les plus fines et les plus élégantes, fleurir dans des temps troublés où la vie nous semble avoir été rude et pleine d'orages?

En présence de ces objections, en présence d'affirmations ou de théories aussi vagues, aussi divergentes ou même contradictoires que celles rapportées plus haut, on ne peut s'empêcher de penser que le rapport entre l'art et l'histoire, s'il existe, est plus dissimulé, peut-être aussi plus profond, qu'on ne le croyait et que, si l'idée de rapprocher l'art et l'histoire est déjà ancienne, la manière d'opérer ce rapprochement et les conclusions à en tirer sont encore loin d'être unanimement connues et acceptées.

Pour se servir d'une charte, il y a toute une série d'études préparatoires, objets d'une école et d'une science; on s'accorde à reconnaître que, sans ces études, le document non seulement ne donnerait pas tout ce qu'il contient, mais pourrait même induire en erreur, et quand il s'agit d'une œuvre d'art, il suffirait, sans préparation, de la regarder pour recueillir d'elle les ren-

tique, est plus rare chez les plus grands artistes : chez eux, l'élévation de la pensée rejaillit généralement sur la vie. Une étude en ce sens, sauf pour une minorité exceptionnelle, justifierait cette assertion de M. G. Monod. « Tous les chefs-d'œuvre que l'humanité admire d'âge en âge ont été inspirés par une pensée noble. Tous les grands artistes, certes, n'ont pas été des saints, ni même des hommes vertueux, mais leurs faiblesses n'avaient pas détruit la beauté native de leur âme, et leurs chefs-d'œuvre ont été créés dans des moments de vertu ou même de sainteté. » (*Portraits et Souvenirs*, Dédicace.)

seignements d'ordre si immatériel qu'elle renferme!

La méthode n'est-elle pas d'autant plus nécessaire que le document consulté et le renseignement cherché sont de leur nature plus délicats? Mais, dira-t-on, la méthode expire ici, l'art ne se prête pas aux analyses qu'elle exige. — Sans doute, il y a dans l'art quelque chose qui a besoin d'être senti pour être compris; mais l'art est quelque chose d'abstrait qui ne se révèle que dans des œuvres et des objets : un édifice, une statue, un tableau, un morceau de poésie ou de musique. Dès lors des questions multiples se posent : ces œuvres peuvent être envisagées sous divers aspects entre lesquels il importe sans doute de distinguer; on peut les analyser; elles appartiennent à des arts différents. Tous les arts ont-ils la même valeur au point de vue qui nous occupe? tous sont-ils également faciles à interpréter? et, dans un même art, parmi les œuvres, toutes sont-elles également significatives? Enfin si, dans certains cas, comme les divergences même d'opinion relatées plus haut le font prévoir, des œuvres paraissent faire exception, peut-on rendre compte de ces anomalies : montrer qu'elles ne sont qu'apparentes ou que, par un détour imprévu, elles viennent confirmer la règle? Il ne s'agit pas en effet de faire parmi les arts ou les œuvres un choix arbitraire en vue de justifier une théorie préconçue, il s'agit de rechercher si *par leur nature* certains arts ou certaines œuvres ne sont pas plus propres que d'autres à manifester le rapport étudié. Enfin, après avoir montré où réside le lien entre les œuvres d'art et l'histoire, il faudra étudier la nature de ce lien pour en déduire la nécessité, pour en comprendre la portée, pour apprendre à en tirer parti.

*
* *

Quand on prétend qu'il existe un rapport entre deux choses, il importe tout d'abord de préciser chacun des termes du rapport; or, dans les passages cités plus haut, on rapproche l'art de la civilisation, de l'état social, des mœurs, du cœur, de l'esprit, autant de choses qui sans doute ne sont pas étrangères les unes aux autres, mais qui, ainsi que nous avons essayé de le montrer dans l'Introduction, sont distinctes et doivent être distinguées avec soin par l'historien.

Pour nous, l'un des termes du rapport, c'est *l'esprit*, et, quand nous parlons des rapports de l'art et de l'histoire, par histoire nous entendons non pas l'étude de telle ou telle série de faits, mais l'étude de l'esprit humain dans le passé, telle que nous l'avons définie. L'autre terme du rapport, c'est *l'art*, c'est-à-dire ce par quoi les œuvres sont belles. Pour étudier les rapports de l'art et de l'histoire, il faut donc, dans les œuvres d'art, s'attacher à l'art et à l'art seul.

Tout ce qui vient du passé, du moment que l'homme y a mis la main, est instructif, ce sont des témoins qu'il faut interroger. La pierre, même non taillée, dont il s'est servi est déjà un document historique, à plus forte raison la pierre taillée. Ce premier intérêt, qui s'attache à tout objet utilisé ou façonné par l'homme, ne saurait être étranger aux objets d'art, qui, eux aussi, ont été façonnés et utilisés par lui. Mais, chez eux, cet intérêt est doublé d'un autre qui lui est bien supérieur, l'intérêt artistique. Or, quand on cherche les rapports de l'art et de l'histoire, il convient d'éliminer tous les rapports qui

ne tiennent pas directement à la qualité artistique de l'objet. Cette distinction, très simple en apparence, est plus difficile qu'on ne le croit à observer dans la pratique, et il arrive souvent qu'on parle d'un objet d'art sans parler de l'art qui est en lui. Les renseignements qu'on en tire alors peuvent être appelés *d'ordre matériel*, en ce sens qu'ils font connaître plutôt ce que nous appelions dans l'Introduction la civilisation matérielle; mais ce ne sont pas là des renseignements directs et spécifiques sur la civilisation intellectuelle, sur l'esprit du passé, comme ceux que nous attendons de l'art. Quelques observations et quelques exemples sont ici nécessaires.

L'*objet d'art*, disions-nous, avant d'être un objet d'art ou plutôt en même temps qu'il en est un, est un *objet*. Comme tel, il est fait d'une certaine matière; cette matière, selon ses propriétés, a dû être travaillée d'une certaine façon : de là des indications très précieuses sur la nature des outils employés; sur les procédés appliqués pour la composer, si cette matière n'est pas un produit naturel; sur les communications, sur les engins usités pour la transporter, si elle est le produit d'un sol autre que celui où elle a été employée; sur la richesse de ceux qui ont fait exécuter le travail, si la matière est rare ou précieuse. Autant de renseignements fournis par l'objet d'art en tant qu'objet, mais non par l'art qui est dans l'objet. Si l'on parle de l'art déployé dans ces différentes opérations, le mot art est alors pris comme synonyme d'industrie et ne doit point nous faire illusion.

Les objets d'art peuvent encore être considérés sous le point de vue de leur utilité; tel édifice servait à tel usage : temple ou église, hôtel de ville ou palais, château fort ou rempart, il parle de ceux qu'il rassemblait, abri-

tait ou défendait dans ses murs; la place même qu'il occupe indique le tracé des routes, l'emplacement des villes et leurs limites ; mais ici encore ce n'est point sa valeur architecturale et artistique qui nous instruit, c'est sa destination, sa position, sa grandeur, la hauteur ou l'épaisseur de ses murailles considérées en dehors de toute préoccupation d'art. Les objets appartenant aux arts qu'on nomme parfois mineurs, depuis les objets de piété jusqu'aux ustensiles de ménage, en passant par toute la variété des meubles qui étaient le complément ou l'ornement des habitations, des tentures qui les tapissaient, des étoffes qui vêtissaient ceux qui les habitaient, en disent long sur les mœurs, les coutumes et par suite sur l'esprit de ceux à la vie desquels ils servaient. Les armes, les médailles, les monnaies nous instruisent sur la guerre, les événements mémorables, l'économie politique des temps auxquels elles appartiennent. Mais est-il besoin d'insister pour montrer que dans tous ces renseignements la valeur artistique de l'objet n'est pas en cause : tel de ces objets peut être totalement dénué de valeur artistique, il n'en sera pas moins instructif.

Plus délicates sont les observations qui nous restent à présenter sur les objets d'art considérés en tant qu'ils représentent quelque chose, qu'ils ont un sujet. Ces observations ne s'appliquent qu'à la peinture, à la sculpture [1] et à la poésie. Parlons d'abord de la peinture et de la sculpture.

L'objet renseigne sur tout ce qu'il représente, sur la faune et la flore, sur les hommes et sur les choses, mais voici des scènes entières reproduites : c'est la vie intime,

1. Et aux arts mineurs qui s'y rattachent : vitraux, tapisserie, sculpture sur les meubles ou ustensiles, médailles, monnaies.

la vie militaire, commerciale, sociale, religieuse, qui est là sous nos yeux; la forme des armes, des navires, des édifices, des meubles, des ustensiles de toute nature nous est révélée [1]. Nous assistons aux repas, aux fêtes, nous suivons les processions, prenons part aux batailles, parcourons les campagnes et les villes; les bijoux, les modes, les costumes passent devant nous : bien plus, voici ceux qui les portaient, voici les portraits des hommes illustres ou ignorés, de ceux qui ont fait l'histoire ou qui l'ont vécue, ils sont là présents, ils semblent vivants. Que de renseignements d'un prix inestimable, renseignements d'ordre matériel peut-on dire, mais combien étroitement dépendants de l'esprit et propres à le faire connaître! Par tous ces signes extérieurs, par le costume, on entrevoit les coutumes, et pour ceux dont nous avons le portrait, dans le geste et l'attitude, dans la physionomie, dans le regard surtout, n'est-ce pas quelque chose de leur esprit même qui se manifeste? Sans doute, mais tout en venant d'un objet d'art, ces renseignements ne viennent pas proprement et directement de l'art qui est dans cet objet. Toute représentation des mêmes choses ou des mêmes scènes (sauf pour les portraits, qui, perdant la ressemblance, perdraient leur principal intérêt) serait capable de les fournir, quelque grossière qu'elle fût. La reproduction exacte et surtout vivante de la réalité, si elle est un effet de l'art, n'est point l'art lui-même. L'objet est-il artistique par cela seul qu'il reproduit plus exactement ce que son auteur

1. On peut même puiser là des renseignements utiles à l'histoire des sciences et parfois à la science elle-même : représentation des instruments, des procédés employés, manière de soigner, de bander les malades. (On en trouvera des exemples dans le *Correspondant médical*, année 1900.)

a sous les yeux? Ne pourrait-on même pas soutenir le contraire et dire que l'objet est d'autant plus artistique qu'il reproduit moins servilement la réalité? Les œuvres réalistes doivent-elles seules nous intéresser? Le rapport de l'art et de l'histoire, dont on parlait en termes si généraux, n'existe-t-il que pour elles? Et enfin, s'il en était ainsi, ne faudrait-il pas préférer à toutes les œuvres d'art les photographies prises sur le vif? Sans doute, la photographie étant une découverte récente, on est heureux d'avoir les œuvres d'art pour y suppléer [1], mais la valeur photographique des œuvres d'art n'est pas leur valeur artistique, car la photographie n'est pas un art [2]; nous arrivons donc à cette conclusion qui pourra dans la suite nous servir de critérium : toutes les fois que le renseignement fourni par un objet d'art eût pu être également fourni par la photographie prise d'après nature de ce que cet objet représente, le renseignement ne vient pas de l'art qui est dans cet objet.

Toutefois, il est des œuvres où les choses représentées, tout en étant empruntées à celles que l'auteur avait sous les yeux, ne le sont point pour elles-mêmes : elles ne sont que le signe sensible des choses immatérielles qui, elles, sont le véritable sujet de l'œuvre : tels sont les sujets allégoriques ou religieux. Cette femme représente une saison, un fleuve; cette ville, imitée de celle qu'habitait le peintre ou le sculpteur, c'est la cité céleste; ce

1. Tel bas-relief égyptien n'équivaut-il pas à une photographie prise sur les chantiers de construction des grands monuments que nous retrouvons encore? Mais ce même bas-relief a de plus une valeur artistique, la réalité y est simplifiée, interprétée d'une certaine manière. On pourrait faire les mêmes observations au sujet des chasses représentées par les bas-reliefs assyriens.

2. Nous verrons plus loin comment et par où une photographie peut être artistique.

petit enfant planant sur ce mort, c'est son âme dont les anges ou les démons vont s'emparer. Ici la réalité sert à personnifier des phénomènes naturels ou des idées, ou bien devient le signe de choses invisibles; aussi l'artiste prend-il avec elle plus de libertés : aux figures, il donne des dimensions nouvelles, aux personnages il ajoute des ailes. Dans ces œuvres, la réalité reste cependant souvent assez reconnaissable pour qu'on y puisse encore puiser des renseignements analogues à ceux que nous mentionnions tout à l'heure, et qui, tenant à ce que nous avons appelé la valeur photographique de la représentation, ne rentrent point dans le cadre de notre étude. Quant au sujet pris en lui-même, il fournit les renseignements les plus précieux sur les idées, les sentiments, les croyances, renseignements qui, bien qu'étant d'ordre intellectuel et non plus d'ordre matériel, ne viennent cependant pas de l'art qui est dans l'objet. Pour attester la croyance au purgatoire, à l'efficacité de la prière et de l'intercession, la représentation la plus grossière, la plus informe même n'a-t-elle pas la même valeur (sinon plus, comme émanant d'âmes plus simples) que la plus belle fresque de Michel-Ange? C'est que, en effet, considérées de ce seul point de vue, les choses sensibles représentées qui forment le sujet valent comme signes, ne sont qu'une sorte d'écriture figurée comme les anciens hiéroglyphes; les mêmes renseignements qu'elles nous donnent pourraient se puiser dans des livres de l'époque. Ce qui est un effet de l'art, et par suite rentre dans notre étude, c'est l'effort pour rendre visible l'invisible, le choix fait par l'auteur de telles ou telles choses sensibles pour représenter l'idée qu'il a voulu exprimer, les libertés prises avec la réalité, à moins que la tradition n'ait

entièrement dicté ce choix et réglé le détail même de la représentation, ce qui est rare. De telles œuvres, fussent-elles dénuées d'art dans l'exécution, par leur sujet seul, appartiennent à l'art.

Ce que nous venons de dire des sujets en peinture et en sculpture et des renseignements qu'ils peuvent fournir à l'historien, s'applique à la poésie en tant qu'elle emprunte ses sujets à la réalité concrète, qu'elle chante les événements contemporains, qu'elle retrace des scènes de la vie publique ou privée. Mais souvent le sujet d'une poésie est une idée, un sentiment, quelque chose d'abstrait; dans une tragédie ou une comédie, outre l'action qui peut être empruntée à l'histoire ou à la vie contemporaine, il y a, dans les meilleures du moins, une peinture de caractères qui est, plus que l'action elle-même, le sujet de l'ouvrage. N'est-ce pas là une source abondante de renseignements d'ordre intellectuel? — Sans doute, mais viennent-ils de l'art? En tout cas ils ne viennent pas de la poésie, puisqu'une œuvre en prose, une comédie en prose pourraient traiter ce même sujet et les fournir : ce qui est un effet de l'art, c'est la manière dont sont exprimés ces sentiments ou ces idées, la vivacité, l'élégance, la finesse ou la force de cette expression, mais nous reviendrons plus loin sur cette distinction délicate et essentielle qui s'applique à toute œuvre littéraire, poésie ou prose.

Dans les œuvres de musique vocale les observations précédentes peuvent être faites à propos du texte sur lequel la musique a été écrite, mais, quelque intime que soit le rapport de la musique avec les paroles, il est facile de voir que les renseignements tirés du sujet du livret ne viennent point de l'art qui est dans la musique.

Ces quelques observations étaient nécessaires pour prévenir de suite des confusions qu'on rencontre fréquemment : si les peintres ou les sculpteurs n'ont pas représenté des scènes de la vie contemporaine, il ne faut pas dire pour cela que leur art n'a point de rapports avec l'histoire, ou qu'il en a moins que celui des Téniers par exemple. Avec ce genre de raisonnement, ne serait-on pas amené tout naturellement à nier les rapports de l'architecture, de la musique et même de la poésie, si elle ne traite pas des sujets contemporains, avec l'histoire? Et alors, il ne faudrait plus parler des rapports de l'art avec l'histoire, mais seulement de ceux de la peinture et de la sculpture avec l'histoire.

Ces quelques observations suffisent peut-être aussi pour justifier celles qui vont suivre, en montrant la nécessité d'analyser, pour ainsi dire, les œuvres d'art, afin de saisir et définir autant que possible ce qui en elles constitue l'art, et de préciser où réside de ce chef le rapport entre elles et l'histoire.

CHAPITRE II

Des éléments constitutifs de l'œuvre d'art.

Une œuvre d'art est un tout, c'est cette unité même qui fait sa valeur artistique : comment donc parler de l'analyser pour la mieux connaître? N'est-ce pas la tuer d'abord pour chercher ensuite le secret de sa vie? C'est en effet ce qui arrive à beaucoup d'auteurs; leur critique décompose l'œuvre, en prétend saisir les éléments, mais parmi ceux-ci rien de ce qui fut l'art ne se retrouve, ils n'aboutissent qu'à profaner ce qu'ils ne peuvent expliquer. Nous nous garderons de cette méthode soi-disant *scientifique*, tout en cherchant à éviter l'écueil inverse qui consiste à prendre les choses en bloc et à en tirer tels arguments qu'il plaît.

Si l'on ne peut analyser une œuvre d'art au sens rigoureux du mot, on peut du moins y distinguer divers éléments qui se fondent et se pénètrent plutôt qu'ils ne se juxtaposent, mais qui sont la condition même de son existence.

Si l'on ne peut d'autre part établir d'une façon sûre le rapport de l'art avec l'histoire en considérant les œuvres

d'art d'une façon générale, peut-être cela tient-il à ce que parmi les éléments qui les composent les uns ont avec l'histoire un rapport intime et constant, tandis que les autres n'en ont pas ou n'en ont qu'un très lâche; dès lors on est placé entre deux alternatives contradictoires, ou affirmer le rapport d'une façon générale ou le nier : les uns versent d'un côté, les autres de l'autre, le plus grand nombre oscille.

Mais quand peut-on dire d'un ordre de faits qu'il est en rapport avec l'histoire d'une façon constante? Si la géographie nous apprend notre place dans l'espace, l'histoire nous apprend notre place dans le temps; la succession des temps voilà son domaine propre, et comme le temps s'écoule avec une continuité qui rend cet écoulement même insensible, elle est obligée de fixer un peu arbitrairement des points d'arrêt[1] qui, comme des écluses, suspendent cet écoulement perpétuel et y ménagent des espaces immobiles, créant du même coup des chutes artificielles où le courant interrompu se rattrape du retard qu'on lui a imposé : ces barrages successifs dans le temps forment entre eux les époques. Cette conception des époques est la base même de l'histoire; sans elle, il n'y a que des monographies ou des biographies.

Nous verrons plus loin, ce sera un des résultats de cette étude, que cette division en époques peut être faite d'une façon où tout ne soit pas laissé à l'arbitraire, ni découpé en vue d'un programme, et qu'on

1. C'est du reste le sens étymologique du mot *époque*, comme le fait remarquer Bossuet (*Histoire universelle*, Avant-propos), et il le justifie ainsi : « On s'arrête là, pour considérer comme d'un lieu de repos tout ce qui est arrivé.... »

peut l'établir sur des données qui tiennent au plus profond de la réalité. En tout cas tant que, dans un ordre de faits, on ne peut pas distinguer de périodes, cet ordre de faits (nous ne parlons pas ici des grands faits qui sont le squelette de l'histoire) ne se rattache pas directement à l'histoire[1].

Chercher le lien de l'art et de l'histoire, c'est donc chercher le lien de l'art avec des époques successives, par suite c'est chercher dans l'œuvre d'art un élément présentant les mêmes caractères pendant une même période de temps, c'est-à-dire un élément à la fois fixe pendant une même période, variable selon les périodes.

*
* *

Toute œuvre d'art (car pour le moment nous ne distinguons pas entre les différents arts) a un *sujet*. Tout le monde entend ce que c'est que le sujet d'une peinture ou d'une sculpture; en architecture, le sujet principal c'est la destination primitive de l'édifice : une église, un hôtel de ville, une maison privée. Il peut y avoir aussi des sujets secondaires ou motifs servant à l'ornementation : des plantes ou des animaux, par exemple, voire même des figures humaines, mais ceci rentre plutôt dans le domaine de la sculpture, l'architecture comprenant les grandes lignes verticales, horizontales ou courbes, et les moulures.

En littérature, on entend facilement aussi ce qu'est le

1. Il en est de même en statistique : si l'on ne pouvait découvrir, dans les chiffres qui se rapportent à une même catégorie de faits, des séries marchant dans un même sens et formant ainsi des périodes, ces chiffres ne pourraient servir de base à aucune science.

sujet général d'un ouvrage. Le titre a pour mission de l'indiquer, mais ici le sujet se subdivise presque à l'infini en chapitres, en paragraphes et même en phrases, chaque phrase ayant pour sujet une idée. Toutes ces idées sont comme autant de sujets particuliers dont l'ensemble constitue le sujet général.

En musique enfin, si l'on s'attache à la musique vocale (la seule avec laquelle nous puissions remonter jusqu'à l'antiquité), le sujet c'est celui même de l'œuvre littéraire pour laquelle et sur laquelle la musique a été originairement composée. Quant à la musique purement instrumentale, elle n'a certainement pas la même précision, il ne faut cependant pas en exagérer le vague. Elle aussi a pour sujet des idées, alors même qu'elle ne paraît traduire que des sentiments.

Nos amours et nos haines, nos joies et nos tristesses ont un *sujet*, encore que nous n'arrivions pas toujours à le préciser, et ce sujet, quand il s'agit de sentiments assez élevés pour inspirer des œuvres d'art, réside dans des idées et non dans des sensations[1]. Du reste un même sentiment peut répondre à plusieurs idées bien qu'avec des nuances différentes. Dès lors il ne faut pas s'étonner si, en musique, un même passage peut répondre à plusieurs idées, il ne s'ensuit pas qu'il n'ait pas pour sujet une idée, celle-là même qui a produit chez le compositeur le sentiment qu'il a exprimé.

Un assez grand nombre de pièces instrumentales por-

1. Il faut avouer que certaines très vagues élucubrations de l'art moderne, en musique et ailleurs, sembleraient donner raison aux modernes psycho-physiologistes. Nous aurons à voir plus loin si ce n'est pas un même état d'esprit qui a engendré à la fois et leur doctrine et l'art moderne : dès lors leur parfaite concordance s'expliquerait.

tent du reste des titres qui énoncent l'idée d'où procèdent les divers sentiments exprimés par la musique : les pièces de clavecin des XVIIe et XVIIIe siècles ont en général des titres significatifs; d'autres morceaux par leur rythme seul indiquent assez que des scènes pastorales ou des danses, des marches funèbres ou triomphales leur servent de sujet. Enfin dans la musique de chambre et dans les symphonies, le sujet c'est souvent une conversation s'engageant entre les divers instruments sur un thème inspiré lui-même par une idée : tantôt ils se répondent, tantôt s'unissent et se concertent dans une même expression, tantôt se divisent et s'opposent, les uns parlant avec gravité, les autres avec légèreté, d'autres avec douceur, ceux-ci lentement, ceux-là rapidement, chacun selon son caractère. Quant aux sonates ou morceaux pour un seul instrument, le principe est le même : si le morceau a été composé pour l'orgue, les différents jeux représentent les différents instruments; si c'est pour un instrument à un seul timbre, comme le piano, le dialogue peut s'engager entre les parties hautes et basses qui figurent alors comme des instruments distincts.

Le sujet étant ainsi défini dans toute œuvre d'art, peut-on par le sujet seul établir entre l'œuvre d'art et son époque un lien suffisamment intime, suffisamment constant pour en pouvoir dégager des conclusions générales applicables à toutes les œuvres et à tous les temps?

Dans la musique purement instrumentale d'abord le sujet n'apparaît pas avec une précision suffisante pour se distinguer selon les époques; dans la musique vocale, le sujet est donné par l'œuvre littéraire qui sert de texte.

En littérature, les sujets traités à chaque époque sont déjà très nombreux, mais surtout les idées exprimées à propos de chacun d'eux, et qui forment dans chaque sujet comme autant de petits sujets particuliers, défient par leur diversité toute généralisation. A chaque époque, on croit tout inventer et ceux qui étudient et réfléchissent ne tardent pas à voir que « tout est dit », que tout a été dit. En dehors de l'ordre des connaissances scientifiques que nous avons dans l'Introduction mis à part, les mêmes idées sont de tous les temps et les plus actuelles sont toujours les plus anciennes.

En architecture, la diversité des monuments est aussi de tous les temps : autour des temples et des églises les constructions civiles pour la défense, l'administration, l'habitation ne tardent pas à s'élever.

En sculpture et en peinture, la diversité des sujets est plus grande encore. Ici le lien avec les époques peut être étudié de deux manières : d'une part en recherchant si les sujets des œuvres d'art sont empruntés aux événements de l'époque; d'autre part en recherchant si, par les sujets seuls, on peut classer les œuvres d'art par périodes et délimiter des époques, que ces sujets soient ou non empruntés aux événements contemporains.

Les tableaux représentant des scènes contemporaines sont relativement rares et cela, on peut le dire, à toutes les époques. Au moment des guerres de religion, nous voyons surtout des scènes mythologiques; sous la révolution, des scènes pastorales. Voilà un lien avec les événements singulièrement fragile. Ce sont plutôt les œuvres d'une valeur artistique secondaire qui sont, à ce point de vue, les plus en rapport avec les époques, par exemple certaines gravures du XVI[e] siècle, il faut même

descendre jusqu'aux caricatures : plus on s'abaisse dans l'ordre artistique, plus le lien devient étroit. Est-ce donc bien là ce lien dont on parlait en termes si magnifiques et si philosophiques?

Et en effet cela se comprend : on cherche par l'art à sortir de soi-même, à échapper aux préoccupations quotidiennes, aux spectacles de tous les jours, et c'est ce qui explique qu'on ait joué des bergeries aux heures les plus tragiques de la révolution. D'autre part, les auteurs aiment souvent à emprunter leurs sujets à des contrées ou à des temps lointains, afin de leur donner le prestige qui s'attache toujours à la distance dans l'espace ou dans le temps, ou tout simplement de charmer ou d'amuser les yeux par un décor brillant, pittoresque, exotique, par ce qu'on appelle un peu naïvement de la couleur locale.

Mais si le lien des œuvres d'art avec les différentes époques ne doit pas être recherché dans le rapport de leurs sujets avec les événements de l'époque, les sujets peuvent-ils du moins, à eux seuls, suffire à classer les œuvres d'art par époques[1] ?

Sans doute au moyen âge on remarquera la prépondérance des sujets religieux, mais encore ne faudrait-il pas croire qu'ils sont traités à l'exclusion de tous autres, on rencontre même des sujets mythologiques[2]; en tout cas aux autres époques quelle variété dans les sujets! Peut-on faire une statistique pour découvrir à chaque époque les sujets les plus souvent traités? A supposer qu'elle fût possible, elle ne serait jamais exacte parce

1. Nous verrons plus loin (chap. IV), en montrant à quoi elle tient, qu'on peut cependant remarquer la prépondérance de certains sujets à certaines époques.

2. Par exemple, dans les stalles de Champeaux (Seine-et-Marne).

qu'elle ne serait jamais complète à cause de la multitude des œuvres détruites ou disparues.

Ce n'est donc pas par le sujet que l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, se rattache d'une façon intime et constante à l'époque où elle a été conçue et exécutée. Quel que soit l'art auquel on s'adresse, la diversité des sujets est telle, souvent même chez un seul auteur, qu'elle ne permet de rien fonder sur elle. On passe ainsi du sacré au profane, du fantaisiste au réel, du passé au présent; on parcourt l'histoire et la géographie en tous sens tant et si bien qu'on serait presque tenté de conclure que rien n'a moins de rapport avec les époques que les sujets des œuvres d'art.

Cependant si nous regardons le grand art, c'est plutôt le fait contraire qui nous frappe : le petit nombre des sujets. Et cela se comprend aussi : « L'art ne veut donner ses peines qu'à une matière qui les vaille. Il la lui faut durable, éprouvée, ancienne par conséquent.... S'il est une tradition qui remonte aux premiers jours du monde, c'est celle qu'il préfère, puisqu'elle tient davantage de l'éternité.... L'amour et la mort remplissent le théâtre depuis vingt siècles.... Il y a six cents ans que la peinture produit des chefs-d'œuvre sans sortir des Christs, des Vierges et des Saintes Familles[1]. » Ainsi d'une part la diversité des sujets à une même époque, d'autre part la similitude des sujets à des époques bien différentes nous avertissent que ce n'est pas là qu'il faut chercher le lien entre l'art et l'histoire.

Dégageons-nous donc de cette préoccupation obsédante, à laquelle il faut plus d'effort qu'on ne croit pour

1. F. Ozanam, *Des sources poétiques de la Divine Comédie*, œuvres complètes, 2e éd., t. V, p. 466.

se soustraire, et, puisque c'est le grand art qui doit avant tout nous occuper, supposons une série d'œuvres de toutes les époques traitant le même sujet : par quoi se rattacheront-elles à ces époques?

*
* *

Les sujets sont rendus sensibles par des *formes* et les formes s'appliquent à diverses matières selon les différents arts : la pierre, le bois, le métal, l'air. Pour le dessin, la matière est la portion de fond délimitée par les contours; pour la littérature, c'est le son, c'est-à-dire l'air en vibration, et de même pour la musique, car l'écriture n'est que la parole notée de même que la musique n'est que le son écrit. La preuve c'est qu'un livre bien écrit peut facilement se lire à haute voix, tandis qu'un livre mal écrit choque quand on le lit même à voix basse, l'oreille est pour ainsi dire heurtée par les rencontres de sons désagréables, flattée par les successions harmonieuses; l'hiatus conserve sa dureté et la rime son charme, on les entend sans parler comme le musicien entend tout l'orchestre d'une partition qu'il feuillette sans la jouer.

Il ne faut pas songer à chercher dans la matière employée un lien entre l'œuvre d'art et son époque; il y a des matières qui servent depuis le commencement du monde et serviront jusqu'à la fin; la matière, de plus, comme nous le disions précédemment, n'est pas l'art et, comme nous le verrons plus loin[1], ne le détermine pas.

Il n'en est plus de même des formes : nous les voyons

1. Chap. x.

varier dans un même art avec les époques. Toutefois il importe de préciser la nature de ces variations, de dire dans quelles limites elles ont lieu.

Les formes servent à donner aux diverses matières une certaine figure dans l'espace ou dans le temps : dans l'espace pour les arts plastiques, dans le temps pour la parole et le chant.

Il suffit d'une forme très rudimentaire pour rappeler à l'esprit l'objet signifié, lui faire entendre par suite le sujet qu'on s'est proposé de représenter. Ainsi quelques traits grossiers, quelques cris à peine articulés éveillent déjà chez nous des idées. Mais rien d'artistique ne s'y révèle encore : s'il ne s'agissait que de représenter ou de signifier des sujets, les mêmes sujets appelleraient toujours les mêmes formes ou les mêmes signes, et ces formes et ces signes seraient d'autant plus expressifs qu'ils seraient plus immuables. L'utilité conseillerait de ne point varier les formes et de les réduire à n'être que des hiéroglyphes; s'il n'en est pas ainsi, c'est que le but poursuivi est non pas l'utilité, c'est-à-dire la simple représentation ou signification du sujet, mais la réalisation de la beauté *dans* ce sujet ou *au moyen* de ce sujet. Nous voyons dès maintenant le sujet prendre dans l'œuvre d'art une position un peu subordonnée que nous préciserons plus loin.

De même que l'art emprunte à la nature la matière de ses créations, il lui emprunte aussi les formes qu'il donne à cette matière. Mais si tout est ainsi emprunté, comment parler de création? Le mot est juste cependant, car nous allons voir que toute œuvre d'art se compose d'un troisième élément, à la fois distinct du sujet et des formes, et que cet élément qui, lui, ne vient pas de la

nature est précisément celui qui fait la beauté de l'œuvre. Mais ce troisième élément ne pouvant se révéler à nous que par les formes et dans les formes, ce sont elles qu'il nous faut étudier de plus près.

Les formes, disions-nous, sont empruntées à la nature, mais plus ou moins directement, selon les arts. Commençons notre étude par les arts qui lui empruntent le plus directement et que pour cette raison on nomme *arts d'imitation* : la peinture et la sculpture.

Peinture et sculpture. — Il semble qu'on ne doive ici rencontrer aucune variation de formes selon les époques. La nature, dans le court espace de temps que peut explorer l'histoire, ne présente pas de variations sensibles ; elle en présente, il est vrai, selon les contrées, mais nous cherchons le rapport de l'art avec l'histoire et non avec la géographie. Il semble donc que la représentation d'un même sujet par les peintres d'un même pays doive toujours être identique, pourvu que le peintre ait la main assez habile pour reproduire fidèlement la nature.

Or, comme chacun sait, il est loin d'en être ainsi : autant de peintres, autant de tableaux, et de tableaux qui se distinguent par autre chose que le degré d'habileté de l'auteur.

Il est toujours inutile de redire ce que d'autres ont bien dit, et beaucoup l'ont dit, mais à notre connaissance, aucun ne l'a mieux dit que Töpffer dans le livre quatrième de ses *Réflexions et menus propos* : « le peintre, pour imiter, transforme [1] ».

1. Taine, *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 26 et suiv., fait voir par des exemples que l'imitation n'est pas le but de l'art. Ch. Lévêque, *Science du beau*, t. II, chap. I, montre que l'art ne peut pas et ne doit pas imiter les formes physiques de la nature, et qu'en fait il les interprète.

Si la chose n'est plus à prouver, il n'est peut-être pas inutile de dire en quoi consiste cette transformation; on peut la ramener à deux opérations. Le choix des formes d'abord : si restreint que l'on suppose un sujet, il est, dans la nature, composé d'une infinité de détails telle que la patience la plus éprouvée se lasserait de les reproduire; sans parler des teintes dont l'ensemble harmonieux est le résultat de la juxtaposition de millions d'objets de couleurs diverses, les formes les plus variées, les plus délicates s'entremêlent dans des contours dont elles produisent le vague et la souplesse. On peut dire sans exagération que chaque sujet renferme tout un monde et que, même sans le secours du microscope, notre œil peut percevoir infiniment plus que notre main ne peut reproduire. Le premier soin du peintre est donc d'éliminer, c'est-à-dire de faire un choix, et plus il est hardi dans ses éliminations, plus il simplifie, c'est-à-dire plus il s'éloigne de la réalité, plus il se rapproche de l'art. Voyez cette esquisse de maître : quelques traits noirs ou plutôt beaucoup de blanc au milieu de quelques traits noirs; la couleur dont la nature est si prodigue, supprimée; ces feuilles innombrables dont se recouvrent les arbres, supprimées; les rides séculaires de leur écorce, supprimées; ces mille petites herbes d'espèces et de formes variées qui se pressent les unes contre les autres pour faire un tapis de verdure, supprimées; mais comme il serait beaucoup plus long de dire ce qui est supprimé que ce qui est reproduit, nous nous contenterons de le laisser à penser.

Après le choix des formes vient leur modification; cette modification résulte déjà de l'opération précédente : en éliminant dans une forme les accidents secondaires

pour n'en reproduire que le mouvement général, on la modifie, mais elle s'étend beaucoup plus loin. Il est encore une autre manière de choisir qui consiste non plus à totalement supprimer, mais à atténuer certains traits, tandis qu'on en amplifie, qu'on en exagère d'autres. Il est vrai que la nature impose des limites à ce travail : elle veut qu'on respecte ses formes sous peine de faire difforme ou de rendre méconnaissables les objets représentés; mais d'autre part elle en donne elle-même l'exemple par les diversités si grandes, dont, dans les individus même d'une seule espèce, elle est prodigue.

Parmi ces transformations, il en est qui sont imposées au peintre par la nature même de son art et des procédés qu'il emploie; par exemple, l'absence de relief de ses tableaux le force d'avoir recours aux règles de la perspective, ces règles, invariables selon les époques, ne varieront qu'avec le plus ou moins de science des artistes, mais déjà, à leur faveur, se glisse pour l'artiste une certaine liberté à prendre avec la nature, celle-ci en introduit d'autres, et, de transformations en transformations, nous en arrivons à des transformations qui ne sont nullement imposées à l'artiste par les nécessités de son art [1]. Ce sont ces dernières qui doivent surtout nous intéresser, elles peuvent varier à l'infini, puisque aucune

1. On a quelquefois compté parmi les transformations que l'art fait subir à la nature celles qui proviennent de ce que le peintre ne voit pas la nature telle qu'elle est, mais il a cela de commun avec tous les mortels; ces transformations ne sont pas le fait de son art, mais de ses organes. Tant que le peintre copie la nature telle que nos organes naturels nous permettent de la voir, il ne la transforme pas, encore que cette vision soit différente de celle que la science avec ses instruments nous permet d'avoir, vision elle-même encore bien éloignée d'atteindre la réalité.

nécessité en les imposant ne les commande; nous les constatons différentes dans l'œuvre de plusieurs peintres qui ont représenté le même modèle; elles nous avertissent qu'en dehors du sujet, des formes telles que la nature les donne, telles que l'art en question permet de les rendre, il y a dans l'œuvre un troisième élément qui *transforme* les formes. Cet élément, nous en avons vu les effets en peinture et en sculpture, nous allons les voir dans les autres arts, nous chercherons alors à le définir, mais nous pouvons dès maintenant le nommer : c'est *le style*.

Si dans les arts qu'on nomme proprement d'imitation, il y a place pour un élément de transformation, à plus forte raison cet élément se retrouvera-t-il dans les *autres* arts[1]. Tout à l'heure la difficulté était de faire voir cet élément agissant discrètement parmi les formes de la nature, maintenant la difficulté consiste plutôt à montrer sur quelles formes il agit, en un mot ce qu'il transforme. Si la nature ne fournit rien, le style ne pourra rien transformer. En réalité la nature fournit encore, mais d'une façon bien différente de tout à l'heure : par nature, il faut entendre maintenant non plus les formes du monde sensible, mais ses lois et celles de notre esprit, aussi peut-on dire que dans ces arts on trouve à la base, sinon des formes de la nature, du moins des formes *naturelles*. La suite permettra de mieux entendre ce mot.

Malgré toutes les poétiques comparaisons auxquelles

1. On les qualifie parfois de *symboliques*, mais cette expression nous parait prêter à des équivoques; la peinture et la sculpture peuvent aussi être symboliques, mais dans un autre sens : par leur sujet et non par leur nature.

on peut se livrer, il reste évident que la nature ne nous fournit ni le modèle d'un édifice, ni celui d'une phrase, ni celui d'une mélodie de façon que nous n'ayons qu'à l'imiter comme nous imitons en peinture ou en sculpture un arbre ou un oiseau, et cependant dans ces trois choses il y a des formes naturelles sur lesquelles le style opère des transformations.

Architecture. — En architecture d'abord toute une partie de l'ornementation se rattache à la sculpture. Ce que nous avons dit de la sculpture s'y applique donc, en remarquant que la part des transformations, c'est-à-dire du style, peut être beaucoup plus grande, puisque le but principal n'est plus ici de représenter les objets de la nature (fleurs, feuilles ou même personnages, cariatides), mais d'orner l'édifice en rappelant seulement ces formes.

Mais, avant d'orner l'édifice, il faut l'édifier, et c'est là ce dont la nature n'offre pas de modèle. Disposant de la force de cohésion de la matière, elle peut impunément creuser des cavernes dont un seul bloc constitue les parois et le toit, mais l'homme ne peut user que de matériaux relativement petits, et, pour lutter contre la pesanteur qui tend à les désunir, la meilleure force dont il dispose est encore la pesanteur elle-même. La nature organique (végétaux et animaux) ne lui offre pas davantage de modèle; ici, c'est la force vitale qui assure l'équilibre, et dès qu'elle se retire ou seulement diminue, l'édifice chancelle et tombe : la plante se courbe, l'animal s'affaisse, la tige ne porte plus la fleur, la base étroite des pieds ne soutient plus le corps.

Pour élever ses édifices, l'homme est obligé d'avoir recours à un modèle idéal, celui que lui propose la géométrie, modèle qui n'est pas dans la nature, mais qui

est cependant très naturel, puisque les lois même de la nature le supposent et que la science nous l'y montre soumise.

Ces formes géométriques composeront donc la structure générale et comme l'ossature indispensable pour faire tenir ces masses de matière inorganique souvent considérables dont sont faits les monuments. Dès lors est-ce que par leur nature même, elles ne s'opposent pas au travail du style? Il le semblerait au premier abord, puisqu'elles ont une rigueur et une rigidité toute mathématique; mais la géométrie, avec les seules lignes droites, est fertile en figures; outre les lignes droites, elle comprend les courbes dont la variété est infinie, et enfin elle permet de combiner entre elles ces lignes droites et courbes d'une infinité de manières. Grâce à des coupes de pierre ingénieuses, l'architecture peut tout réaliser, depuis l'arc surbaissé jusqu'à l'ogive élancée.

Mais voici un autre élément de variété bien plus fécond encore : il vient de la combinaison des formes ornementales empruntées à la nature avec ces formes géométriques : selon que l'on prendra plus ou moins soin de dissimuler ou de laisser paraître les lignes géométriques de la construction, le monument prendra un aspect différent. Bien plus, en dehors des lignes nécessaires à la stabilité, la géométrie fournit une foule de figures propres à l'ornementation : celles-ci entrent en concurrence avec celles que fournit la nature, et, selon qu'elles les expulsent ou sont expulsées par elles, ou encore s'y juxtaposent ou s'y combinent, l'art de construire, qui semblait étreint par la nécessité, raidi par la géométrie, acquiert une surprenante liberté, une merveilleuse souplesse.

L'architecture occupe parmi les arts une position intermédiaire et privilégiée sur laquelle nous aurons à revenir : elle se rattache aux arts d'imitation en tant que la nature lui fournit des modèles directs; elle se rapproche des autres arts, en tant que la nature ne lui offre pas de modèle complet et qu'elle emprunte des formes à la géométrie : en elle, nous avons donc pu distinguer les formes *de la nature* et les formes *naturelles*.

Dans les arts qui nous restent à étudier, la littérature et la musique, il ne faut plus songer à retrouver des formes de la nature, mais seulement des formes naturelles.

Littérature. — Beaucoup d'auteurs ont été séduits et trompés par le mot célèbre : « *ut pictura poesis*[1]. » Ils en ont conclu que le modèle du poète comme celui du peintre était la nature, et cela peut être vrai, mais en un autre sens. Si la matière en littérature comme en musique n'est autre chose que l'air en vibration, il s'ensuit qu'aucun procédé ne permettra de rendre, même par une analogie lointaine, les formes du monde visible tout au moins; le peintre a à sa disposition l'étendue, la ligne, la couleur, toutes choses qui permettent, avec quelle inexactitude, nous l'avons dit, mais enfin qui permettent une ressemblance avec la nature : une peinture peut faire penser à un arbre parce qu'elle en reproduit les formes et la couleur, le mot arbre m'y fait penser parce qu'il en éveille en moi l'idée, non pas parce qu'il en reproduit même vaguement la forme : le mot aura

1. Horace, dans ce passage de L'*Art poétique*, veut simplement dire qu'il en est d'une pièce de vers comme d'un tableau : « il y en a, continue-t-il, qui gagnent à être vues de près, d'autres sont plus saisissantes vues de loin ».

beau varier suivant les langues, ne pas conserver une seule des mêmes lettres, l'idée qu'il éveillera en moi sera toujours la même. D'où nous concluons qu'en littérature la nature peut fournir des sujets, mais non point des formes. L'imitation portera donc exclusivement sur le sujet et non sur le sujet et les formes comme dans les arts d'imitation.

Les formes n'auront aucun rapport extérieur avec le sujet, mais c'est par l'intermédiaire de la pensée qu'elles s'y rapporteront. Ces formes ne seront donc pas *de la nature*, mais, puisque c'est le langage qui les fournit, on nous permettra bien de les appeler *naturelles*.

Naturelles, parce que le langage est tellement la forme naturelle de la pensée qu'on a discuté la possibilité même pour l'homme de penser sans le secours des mots.

Naturelles, parce que, même sans rien préjuger de son origine, on peut encore considérer le langage comme naturel à l'homme en ce sens que la nature nous l'apprend, l'enfant naturellement répète les mots qu'il entend et leur donne le sens qu'on leur donne.

Sans doute toute langue (surtout celles qu'on parle aujourd'hui) a subi l'action de plusieurs générations; les formes primitives ont été modifiées, combinées, altérées au point de devenir méconnaissables, c'est donc, au moyen de toutes ces transformations, non seulement un style, mais plusieurs styles superposés qu'elle a reçus. Toutefois ce sont là des transformations si lentes qu'elles ne deviennent sensibles qu'au bout de longs espaces de temps, elles sont le travail d'une race, d'un peuple, plutôt que celui d'une époque.

Nous considérons donc la langue telle que l'enfant la reçoit de sa mère comme une forme naturelle, naturelle

non pas au sens absolu du mot, mais au sens relatif : naturelle pour l'enfant qui ignore et probablement ignorera toujours les transformations subies par cette langue avant de lui arriver. Ce sont les transformations qu'il fera de son chef subir à cette langue ainsi existante que nous appellerons proprement le style en littérature.

Mais il semble tout d'abord qu'il n'y ait point de place pour le style, les formes de la langue sont arrêtées par le vocabulaire et la grammaire : modifier les mots, n'est-ce pas faire des barbarismes, modifier la syntaxe, commettre des solécismes ? Oui, mais n'avons-nous point vu que le style consistait non pas seulement dans la modification, mais encore dans le choix des formes ; or une langue, quelle qu'elle soit, offre plusieurs mots, plusieurs constructions de phrase surtout, pour exprimer une même idée, le style consistera dans le choix qu'on fera entre ces diverses formes.

Mais, objecte-t-on, il n'y a pas de synonymes et pour chaque chose il n'y a qu'un mot propre ? On pourrait répondre que le style consiste à le trouver, mais voici tout un domaine pour lequel il n'existe pas de mot propre, du moins de mot propre naturellement, ce domaine c'est celui même de la pensée.

Quand il s'agit d'exprimer non plus des choses matérielles, mais des choses abstraites, purement intellectuelles, tout mot est impropre, on ne parle pas sa pensée, on la traduit par des séries de comparaisons plus ou moins approximatives empruntées aux choses matérielles, ou plutôt on la transpose [1], c'est une perpétuelle métaphore et comme une allégorie à travers laquelle

1. Cicéron décrit ainsi ce travail : « *Sumpta re simili, verba ejus rei propria deinceps in rem aliam transferuntur.* » (*De Oratore*, XLI.)

seulement nous pouvons saisir ce qu'il y a de plus intime en nous, ce qui est nous-même : « On ne peut penser sans images, » disait Aristote, et Bossuet a exprimé cette même pensée d'une manière qui est en même temps l'un des plus beaux exemples de la vérité qu'elle renferme : « La faiblesse de notre discours, dit-il, ne peut soutenir longtemps la simplicité si abstraite des choses spirituelles. Le langage humain commence par les sens. Lorsque l'homme s'élève à l'esprit comme à la seconde région, il y transporte quelque chose de son premier langage.... Toutes les comparaisons tirées des choses humaines sont les effets comme nécessaires de l'effort que fait notre esprit, lorsque prenant son vol vers le ciel, et retombant par son propre poids dans la matière d'où il va sortir, il se prend, comme à des branches, à ce qu'elle a de plus élevé et de moins impur, pour s'empêcher d'y être tout à fait replongé [1] ».

Sinon pour exister, du moins pour être transmise, il faut que notre pensée prenne corps dans des choses sensibles; nous lui donnons un corps quand, pour l'exprimer, nous employons des mots qui désignent proprement des choses sensibles. Ainsi toute la nature devient pour l'homme comme un vaste dictionnaire dont il se sert pour faire la version de ce qu'il pense. Le mot *pensée* lui-même se rapporte étymologiquement au moins à quelque chose de matériel, et quand on dit une pensée *haute*, *basse*, *droite*, on prête à la pensée une étendue, une position dans l'espace, toutes choses dont elle est dégagée et indépendante. Il suit de là que nous ne parlons pas directement notre pensée, nous balbu-

1. VI[e] Avertissement, 43 et 44.

tions des choses qui nous la rappellent par des analogies plus ou moins vagues, toujours imparfaites. « Les mots rappellent plutôt des idées qu'ils ne les expriment », observe très justement Turgot[1].

Nous ne discutons pas ici la question essentiellement philosophique de savoir s'il n'existe dans les langues aucun terme véritablement abstrait, nous constatons seulement qu'il est impossible sinon de nommer une idée, du moins de dire une pensée sans se servir de termes concrets qui ne sont en réalité que des termes de comparaison[2]. Inversement nous prêtons souvent aux choses concrètes les attributs de notre esprit, nous personnifions non seulement les animaux, mais les choses inanimées elles-mêmes, nous leur donnons nos sentiments et, après avoir emprunté d'elles le secours nécessaire à l'expression de notre pensée, nous laissons cette pensée déborder sur elles à son tour. Toutefois il y a entre ces deux opérations une différence importante : sans les termes (mots ou comparaisons) empruntés à la nature, l'expression complète de notre pensée est impossible, tandis que l'opération inverse est une simple figure de rhétorique, une métaphore qui peut être belle, mais n'est jamais obligatoire.

Sans doute il s'est formé un vocabulaire courant de mots applicables aux idées abstraites et qui semblent

1. *Ébauche du second discours dont l'objet devait être les progrès de l'esprit humain*, œuvres de Turgot, éd. de 1808, p. 289.

2. « Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace.... Le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels. » Cela nous expose à faire « une traduction illégitime de l'inétendu en étendu, de la qualité en quantité. » H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 3e éd., Avant-propos.

inséparables de ces idées, tellement l'usage les y a liés, comparaisons consacrées et dont on use sans y songer et sans songer aux objets matériels qu'elles évoquent, tellement elles nous sont devenues familières; mais ce ne sont là que des approximations. Parmi elles il y a un choix à faire, car, aucune n'étant parfaitement adéquate à la pensée, il en existe un grand nombre; selon les circonstances et celui qui la pense, la même pensée peut être exprimée en des termes différents, il faut choisir les moins impropres, et c'est là le premier travail du style, mais il y en a un second : la pensée est quelque chose de trop personnel pour qu'une même expression convienne également bien à des pensées pensées par des esprits différents; il n'y a point d'expressions toutes faites pour une pensée vraiment originale, chacun doit se faire sa langue et ce problème est possible : on peut créer des termes nouveaux, non pas en inventant des mots nouveaux ou des expressions rares, mais créer des termes de comparaison nouveaux en appropriant des mots usuels et anciens à des pensées dont ils deviennent les signes[1], et alors, comme le dit Montaigne, « c'est le sens qui éclaire et produit les paroles... elles signifient plus qu'elles ne disent »[2]. Ce second travail est en quelque sorte un travail de transposition; ici ce n'est pas la forme de la pensée qu'on modifie puisqu'elle n'en a point, c'est une forme qu'on lui découpe dans les choses sensibles qui nous entourent.

1. C'est ce qu'Horace conseille si bien (*Art poétique*) :

« *Dixeris egregie notum si callida verbum*
Reddiderit junctura novum. »

2. *Essais*, III, 5.

Du reste nul n'a pratiqué ce travail d'une façon plus délicate et plus pittoresque que Montaigne et comme ce travail est celui même du style nous lui laisserons la parole pour le décrire : « Horace, dit-il, ne se contente point d'une superficielle expression, elle le trahirait; il voit plus clair et plus outre dans les choses; son esprit crochète et furette tout le magasin des mots et des figures pour se représenter »; et, parlant de lui-même, il continue ainsi : « En Italie, je disais ce qu'il me plaisait, en devis commun, mais aux propos raides, je n'eusse osé me fier à un idiome que je ne pouvais plier ni contourner outre son allure commune, j'y veux pouvoir quelque chose du mien[1]. »

Tel est le travail du style, c'est à lui qu'on reconnaît les grands écrivains et les grands penseurs, car les deux ne font qu'un, et le meilleur moyen de trouver des expressions justes et originales pour rendre sa pensée, c'est de penser avec plus de profondeur que le vulgaire. « Quand je vois ces braves formes de s'expliquer (des anciens), si vives, si profondes, déclare Montaigne, je ne dis pas que c'est bien dire, je dis que c'est bien penser[2]. »

C'est qu'en effet les anciens ont excellé dans cet art, et l'intérêt suprême de leur étude est de former non point tant le style, chaque langue a son génie propre et chacun de nous doit « y pouvoir quelque chose du sien, » non point tant la pensée, nous avons dans le Christianisme

1. *Essais*, III, 5.
2. *Ibid.* « Plus on donnera à ses pensées de substance et de force par la méditation, dit de son côté Buffon, plus il sera facile ensuite de les réaliser par l'expression.... Bien écrire, c'est tout à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre. » (*Discours de réception à l'Académie française.*)

et la science de meilleurs guides; — quel peut-il donc être alors? et c'est là qu'on s'interroge avec anxiété. La réponse est dans ce qui précède : l'étude des langues anciennes a pour but de nous apprendre à mettre les expressions par lesquelles nous traduisons notre pensée en rapport avec elle d'une manière plus étroite, plus délicate, plus souple, plus forte. Ce résultat elle y conduit de deux manières : d'abord elle nous présente les mêmes pensées sous d'autres mots, c'est-à-dire, sous un autre corps que celui sous lequel nous sommes habitués à les voir et avec lequel par suite nous sommes trop souvent portés à les confondre; elle nous fait sentir que ni l'un ni l'autre de ces deux corps, de ces deux mots, n'est la pensée, car au moment où nous faisons sa translation du mot grec ou latin dans le mot français, il y a comme un instant de raison où la pensée pure et nue semble planer au-dessus des deux langues, tandis que nous cherchons pour elle quelque objet où elle puisse se reposer, quelques haillons pour l'habiller à la mode de notre pays. « Celui qui sait deux langues a deux âmes », disait un ancien, et ce n'est pas un mince avantage que celui de pouvoir tenir, pour ainsi dire, en partie double, la comptabilité de sa pensée, la contrôler et quand on la sent défaillir, mal servie par les mots d'une langue, de pouvoir recourir à l'autre pour la soutenir par des expressions mieux appropriées.

L'étude des langues anciennes n'est pas seulement un exercice, c'est encore un exemple, c'est pourquoi les langues vivantes ne peuvent les suppléer; la supériorité des anciens, qu'on l'attribue à leur voisinage avec une langue primitive plus parfaite ou à toute autre cause, n'est pas contestable. Comme on l'a remarqué : « à

mesure qu'on s'élève vers ces temps qui virent la naissance des langues, on trouve toujours plus de logique et de profondeur dans la formation des mots... La langue la plus philosophique est celle dont la philosophie s'est le moins mêlée [1]. »

Il suffit d'ouvrir un dictionnaire grec ou latin-français pour y lire à côté du sens propre le sens ou plutôt les sens figurés; rien ne saurait donner une meilleure idée de l'effort et de l'art dépensés pour passer d'un sens à l'autre : c'est suivre tout le mouvement des pensées, retrouver toutes les associations d'idées, assister et s'associer au travail intellectuel des hommes et des peuples disparus que de voir ces métamorphoses de sens d'un même mot [2]. Mais en même temps, c'est se convaincre de la souplesse et pour ainsi dire de la ductilité des langues et par suite de tout ce que le style peut faire pour les transformer sans en altérer les formes.

Tel serait le travail du style en littérature, si une seule idée servait de sujet à une œuvre littéraire, mais en réalité, malgré l'unité de sujet, l'œuvre est un tissu d'idées diverses. Nous avons parlé du style dans l'expression de chacune d'elles, il faut parler aussi de la disposition des idées, c'est-à-dire de la trame sur laquelle opère le style. Là encore une variété infinie est possible : dans les

1. J. de Maistre, *Soirées de Saint-Pétersbourg*, 2e entretien.

2. C'est ainsi qu'à un même mot latin correspondent plusieurs mots français différents, et inversement à un même mot français correspondent plusieurs mots latins différents : « C'est que les divers peuples, malgré la communauté universelle de leurs idées fondamentales, ont très rarement découpé sur un patron identique la portion d'être qu'ils ont envisagée en se servant d'un mot ou d'un autre. » (Boistel, *Cours de philosophie du droit*, t. II, p. 441.) Ces mêmes différences qui existent entre les peuples existent à un degré bien moindre, mais existent entre les divers auteurs, c'est en ce sens que chacun d'eux se fait et a sa langue.

descriptions c'est le choix des idées, dans les démonstrations leur choix et leur combinaison qui la provoqueront. Mais, objectera-t-on, dans ce dernier cas l'enchaînement des idées est dicté par les règles immuables de la logique. Immuables si l'on veut, mais multiples. N'y a-t-il pas pour le syllogisme lui-même plusieurs modes, et puis dans l'application que de libertés, que de pensées intermédiaires qui se glissent entre les membres principaux ou s'y adjoignent, combien de sous-entendues ou d'enveloppées dans d'autres! Enfin pour entraîner, quelle diversité d'arguments qui pêle-mêle se pressent à la pensée de l'orateur! Quiconque a parlé ou écrit sait que le grand travail consiste plutôt à choisir et à classer les idées qui se présentent à l'esprit à propos d'un sujet qu'à les exprimer; c'est pourquoi Buffon a pu dire : « Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées[1]. »

En réalité et à parler rigoureusement, c'est plutôt là le travail de composition, celui du style est plutôt dans l'expression à donner à chacune des idées ainsi préalablement disposées. Mais quiconque a parlé ou écrit sait encore que ces deux travaux sont, en partie du moins, inséparables : l'ordre et le mouvement des pensées déterminent leur expression et jusqu'à un certain point sont déterminés par elle; sauf pour les grandes divisions, pour les raisonnements serrés, le mode d'expression s'accommode au mouvement de la pensée, et le mouvement de l'expression entraîne le cours de la pensée; la pensée suscite l'expression et l'expression, en précisant la pensée, la guide. Le travail de composition, distinct

1. *Discours de réception à l'Académie française.*

de celui de l'expression dans ses grandes lignes, se confond avec lui dans le détail, c'est pourquoi, à l'exemple de Buffon, nous dirons que le travail de composition est en partie l'œuvre du style.

Ce double travail se retrouve du reste dans tous les arts; on y peut distinguer le choix, la disposition des idées et l'expression de ces idées. Si nous ne l'avons pas fait jusqu'ici, c'est que le travail de composition est souvent tout indiqué par le sujet. En peinture, en sculpture on ne se propose ni de démontrer, ni de convaincre, ni même de décrire, mais de représenter : dans un paysage, par exemple, la place des objets secondaires est déterminée par la nature elle-même. Ce n'est pas à dire cependant que le peintre et le sculpteur n'aient pas à faire un travail analogue à celui du littérateur. Celui qui se propose de représenter la Cène devra toujours montrer le même nombre de personnes autour d'une table, mais, alors même qu'il précisera le moment de ce repas mémorable qu'il entend figurer, de combien de manières différentes pourra-t-il grouper ses personnages, que d'attitudes diverses pourra-t-il leur prêter, enfin dans le choix des costumes, des accessoires, quelle liberté! Voilà des éléments de variété infinis, jusque dans la composition de l'œuvre.

En architecture, le sujet, qui est la destination même de l'édifice, en impose la distribution; une maison doit avoir un certain nombre de pièces, un escalier pour relier les étages..., le plan de l'architecte est donc en partie commandé, mais aussi en partie libre : la disposition des pièces, leur grandeur respective, leur hauteur et leur forme jusqu'à un certain point dépendent de lui, il y a donc toute une partie du plan plus ou moins consi-

dérable suivant les temps et suivant les cas qui, variable au gré de l'architecte, relève du travail de composition.

Ainsi dans tous les arts nous distinguons une partie du plan qui se rattache étroitement au sujet et est pour ainsi dire dictée par lui, ici par les lois de la logique, là par la vraisemblance de la représentation, là enfin par la destination de la construction; puis une autre partie où la liberté de l'artiste est déterminée bien plutôt par les formes qu'il entend choisir, pour exprimer son sujet, que par les nécessités de ce sujet lui-même. La première partie se rattache au sujet, participe à sa nature et à ses caractères, la seconde se rattache au style; la première, comme les sujets eux-mêmes, ne se relie pas étroitement aux époques, nous lui réserverons le nom de *plan*; nous étudierons la seconde sous le nom de *composition* en même temps que le style.

Musique. — Il nous reste à dire quelques mots au sujet de la musique : là aussi si nous ne rencontrons pas des formes de la nature, nous trouvons des formes naturelles. Quoi qu'on en puisse dire ni le chant des oiseaux, ni les cris des animaux, ni l'éclat du tonnerre, ni le sifflement de la tempête, ni le murmure des ruisseaux ne sont ce qu'elle imite. Tous ces bruits de la nature peuvent être pour la musique (et plutôt dans les temps de décadence ou incidemment) l'occasion d'effets pittoresques, ils n'en sont ni l'origine, ni le modèle.

La base naturelle de la musique est dans ce fait qu'un son quelconque en produit avec lui plusieurs autres, notamment deux : l'octave et un son intermédiaire que nous nommons la quinte. C'est là une loi physique. En partageant les intervalles compris entre ces notes on obtient une échelle de sons ou gamme. Ici la division

peut varier, néanmoins aussi loin que nous pouvons remonter, nous trouvons des divisions analogues avec de simples différences dans la disposition des tons et demi-tons. En effet, l'oreille est un guide naturel, et quelles que soient les variations qui se puissent produire dans ce qu'elle réclame ou tolère, ces variations sont contenues dans d'assez étroites limites.

Seulement il a existé, il peut même exister simultanément plusieurs gammes ou modes, c'est-à-dire plusieurs manières de disposer les tons et demi-tons dans la gamme, nous en avons deux : le *mode majeur* et le *mode mineur*; les anciens en avaient un plus grand nombre.

Ces divers modes peuvent être eux-mêmes considérés comme des formes naturelles, car leur origine est très ancienne, leurs variations très lentes et les modifications qu'ils subissent, comme celles d'une langue, l'œuvre de plusieurs générations et même de toute une race; c'est ce qu'indiquent les noms donnés aux divers modes dans l'antiquité : *mode dorien*, *lydien*, *phrygien*...; néanmoins par suite du travail qui s'est fait sur eux avant qu'ils soient fixés, on peut dire de ces divers modes ce que nous disions des diverses langues, à savoir qu'ils ont déjà reçu un certain style.

Ces divers modes peuvent encore être considérés comme des formes naturelles, parce qu'il en est d'eux comme des formes de la langue maternelle, l'oreille et l'esprit s'en pénètrent pour ainsi dire dès l'enfance, et s'y habituent à tel point qu'ils leur deviennent comme une seconde nature.

Mais un mode, c'est-à-dire une gamme, ne constitue pas une œuvre musicale; si l'on compare les notes aux mots, il reste à trouver la syntaxe pour construire la

phrase. Les consonnances dont nous avons parlé, notamment celles de l'octave et de la quinte, donnent bien quelques indications sur les manières de joindre les notes entre elles, mais quel champ libre laissé à cet autre élément dont nous avons relevé la place et le rôle dans tous les arts et que nous avons appelé le style! Son rôle ici sera de choisir parmi les formes naturelles qui sont les notes de la gamme, de les combiner dans un certain ordre; il pourra même les modifier, les altérer, comme l'on dit, et de toutes ces transformations naîtra l'œuvre musicale. Mais nous nous trompons; sans même entrer dans le domaine de la polyphonie, ce travail ne suffirait pas à établir une simple ligne de chant, il faut encore déterminer à quel intervalle les notes ainsi disposées se succéderont dans le temps, là aussi il y a à choisir et à combiner; c'est tout le domaine du rythme et de la mesure. Originairement ce choix était guidé et cette combinaison dictée par le texte poétique pour lequel était composée la musique et les deux rythmes poétiques et musicaux se confondaient; aussi n'insisterons-nous pas davantage en ce moment sur la place et le rôle du style dans l'établissement de la mesure en musique[1].

En tant qu'elles sont empruntées à la nature ou naturelles au sens que nous avons dit, les formes des œuvres d'art ne sauraient avoir de rapports avec les époques ni par suite avec l'histoire. Pour les formes de la nature cela est évident, elles sont d'une variété infinie, mais elles ne sont pas variables, du moins dans le court espace

1. Voir chap. III.

de temps qu'explore l'historien. Pour certaines des formes que nous avons appelées naturelles, les formes géométriques, par exemple, il en est de même; pour d'autres, nous pouvons bien constater des variations, mais si lentes et le plus souvent se faisant si insensiblement qu'elles embrassent de longues périodes de temps plutôt qu'elles ne se rattachent à des époques et n'en déterminent. Ainsi les langues ne varient que lentement et plutôt par l'effet de l'usure, ces variations deviennent même si secondaires qu'on parle de langues *fixées*; il en est de même de la gamme, qui forme la base de la langue musicale; la suite d'intervalles qui la compose aujourd'hui est bien ancienne et ne diffère même pas de celle des Grecs autant qu'on l'avait cru.

Mais ces formes de la nature ou naturelles, nous venons de le voir, ne suffisent pas à déterminer les formes d'une œuvre d'art, il reste toujours à l'homme à choisir, modifier, combiner, transformer en un mot, pour créer l'œuvre. Qu'est-ce qui provoque le choix, commande les modifications, décide des combinaisons, préside aux transformations? C'est un autre élément, le style.

Nous avons reconnu sa place et la nécessité de son intervention dans tous les arts, il nous faut maintenant l'étudier de plus près.

CHAPITRE III

Le style.

En parlant de la littérature, nous avons insisté sur ce fait que nous n'exprimions le plus souvent nos pensées qu'au moyen d'images, d'analogies empruntées au monde matériel; ainsi nous disons d'une pensée, qu'elle est *droite*, *élevée* ou *basse*, *forte*, *grande* ou *petite*, *plate*, *lourde*, *fine*, *légère*, *rigide* ou *flottante*, *profonde*, *sombre* ou bien *obscure*, *claire* ou *lumineuse*,... toutes qualifications qui s'appliquent à la matière et qui, par suite, peuvent être rendues sensibles par elle.

D'où viennent ces analogies? C'est une question philosophique qui nous éloignerait fort de notre sujet. Quelques-unes paraissent fondées sur l'effet physique produit dans notre corps par ces pensées elles-mêmes : telle pensée nous échauffe au sens littéral du mot, telle autre nous laisse froid, telle autre fait battre notre cœur, et on se sert du mot qui désigne l'organe ou l'effet produit sur lui pour parler de ce qu'il y a peut-être en nous de plus immatériel : « les grandes pensées viennent du cœur ». La tranquillité de l'âme se traduit par la régu-

larité et l'immobilité des traits du visage, son trouble par leur inflexion et leur contorsion; le mouvement de la pensée est rendu sensible par celui de tout le corps, par le geste, ou tout au moins par celui de la voix dont le ton s'élève ou s'abaisse, se précipite ou se ralentit suivant les pensées qu'on exprime.

Notre pensée meut et dispose notre corps naturellement, presque involontairement, c'est l'effet de l'union de l'âme et du corps; par là la pensée acquiert déjà tout naturellement une forme sensible, notre corps est comme la première œuvre d'art qu'elle façonne[1].

Il y a donc entre telles ou telles formes, telles ou telles lignes, tels ou tels mouvements des analogies secrètes, indéfinissables, avec telles ou telles pensées qui font que nous sommes disposés à regarder celles-ci comme signes de celles-là[2]; à côté des mots du langage,

1. « Une belle âme est le plus beau trait d'une belle figure. » (Th. Reid, *Essai sur le goût.*) Xénophon (*Mémoires sur Socrate*, liv. III, ch. x) rapporte la conversation de Socrate avec un peintre : « Ce qu'il y a de plus aimable dans le modèle, demande Socrate, ce qui lui gagne la confiance et les cœurs, ce qui le fait désirer, le caractère de l'âme enfin, l'imitez-vous, ou est-ce inimitable? — Eh! comment imiter, répond le peintre, ce qui ne dépend ni de la proportion, ni de la couleur,... ce qui enfin ne se peut voir! — Mais, reprend Socrate, ne remarque-t-on pas dans les regards tantôt l'amitié, tantôt la haine?... Ces passions peuvent donc se peindre dans les yeux.... Un air de grandeur et de noblesse, un air humble et abject, la modestie, la prudence, l'insolence, la rusticité, tout cela se montre sur le visage et dans le geste, dans l'action et même dans le repos.... L'art peut donc l'exprimer. » Et, après une conversation analogue avec un sculpteur, Socrate conclut : « Il faut donc aussi que le sculpteur exprime par les formes les actions de l'âme. »

2. « Les qualités physiques sont liées aux qualités de l'esprit par une étroite analogie qui a son expression dans toutes les langues. Tous les peuples artistes appliquent aux formes physiques ces épithètes morales : *hardie*, *franche*, *fière*, ou bien : *timide*, *lâche*, *incertaine*. Il y a donc dans le dessin des contours et des surfaces

qui, nous l'avons vu, ne sont eux-mêmes que des signes imparfaits de nos pensées, il existe donc tout un autre système de signes moins précis, mais souvent plus délicats, par lesquels nos pensées se peuvent aussi exprimer : c'est cette langue que manie l'artiste.

Avec un tact merveilleux il exploite ces analogies, il pressent, il découvre celles qui échappent à d'autres, il les rend frappantes pour tous, il en crée même que l'on accepte parce qu'on a confiance dans sa perspicacité et que l'habitude consacre ensuite. Or cela comment le fait-il? Par le choix, la modification, la combinaison, la transformation en un mot des formes de la nature ou naturelles. Ces transformations nous avons vu qu'elles étaient une nécessité dans tous les arts, nous avons dit quel champ libre elles ouvraient à l'artiste, voyons maintenant comment il va user de cette liberté.

Faut-il dire qu'il façonnera les formes de son art à l'image de notre corps façonné lui-même par notre pensée et qu'ainsi il les rendra expressives? Ou bien qu'il se servira de toutes les analogies, quelles qu'elles soient, entre le monde sensible et celui de la pensée pour exprimer cette dernière, en un mot qu'il imitera

quelque chose qui semble couvrir une intention, un *dessein* de la nature, j'allais dire une *pensée.* » (Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 85.) — « Des lignes droites ou courbes, des lignes continues ou brisées, rentrantes ou saillantes produisent en nous des affections de l'âme. Variez leurs combinaisons, qu'elles se marient heureusement ou se composent avec effort, qu'elles se heurtent ou s'entrelacent, qu'elles semblent se fuir ou se chercher, et nous serons autrement affectés. Que dans un corps il y ait concordance des trois dimensions ou que l'une soit sacrifiée pour accentuer la valeur des deux autres, ce corps aura un caractère, et ce caractère se communique à l'image qu'il laisse dans notre esprit, et notre âme en sera marquée. » (V. Cherbuliez, *L'art et la nature*, p. 20.)

la pensée elle-même, directement pour ainsi dire?

On a dit : ce qui rend expressives les lignes de l'architecture, ce sont « leurs analogies avec celles du visage humain, qui, selon qu'elles changent de position, produisent l'expression de la joie, de la tristesse, de l'agitation, du calme, de la douceur, de la sévérité [1] ». Pareillement pour la musique, on a prétendu que son expression lui venait de ce qu'elle imite les inflexions de la voix en les amplifiant [2]. Nous ne le pensons pas; la musique pour nous imite la pensée directement et non l'inflexion de la voix qui n'est elle-même qu'une imitation de la pensée, car en ce cas elle ne serait qu'une sous-imitation, moins exacte par conséquent, moins naturelle et parfois même ridicule. Ce qui a pu conduire à cette conception, ce sont certains passages de déclamation dramatique (récitatifs et même certaines phrases de chant [3]) qui visent avant tout à imiter l'inflexion juste et l'accent vrai de la voix, tellement que parfois on doit les dire plutôt que les chanter. Mais ces effets, très à leur place dans l'opéra, ne constituent pas toute la musique, ils exigent des paroles et des situations qui s'y prêtent particulièrement. Aussi pensons-nous que, si la musique trouve des inflexions pour des paroles qu'on prononce d'ordinaire tout uniment et même en l'absence de toute parole, c'est qu'elle imite non pas les inflexions de la voix, mais pour ainsi dire les inflexions mêmes de la pensée, qu'elle les suit et les

1. Ch. Lévêque, *Journal des savants*, février 1896, p. 94. — Même observation dans Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, pp. 116 et 155.

2. « Quel est le modèle du musicien quand il fait un chant? C'est la déclamation. » (Diderot, *Le neveu de Rameau.*)

3. Dans Gluck, on en trouvera les plus beaux exemples.

traduit avec une délicatesse à laquelle le langage n'atteint point, une délicatesse telle qu'elle ne se laisse pas exprimer par des mots, c'est-à-dire par ces images matérielles qui servent à désigner nos pensées. C'est pour cela que nous l'accusons de manquer de précision; en réalité elle en a plus que le langage qui, lui-même, n'est qu'une traduction approximative de la pensée, mais nous sommes en général moins habitués à la comprendre; elle en a même trop et c'est ce qui la rend plus obscure; suivant tout le détail de la pensée, elle ne permet pas toujours de bien dégager la pensée générale à laquelle se rapportent toutes ses nuances; aussi pour être portée à son plus haut degré a-t-elle besoin du secours de la littérature qui, fixant l'auditeur sur le sens général, lui permet d'y rapporter tout ce qu'il entend. « Il est fort difficile de deviner ce que signifient les mesures et la mélodie dénuées de paroles, disait Platon, ni à quel genre d'imitation un peu raisonnable cela ressemble [1]. »

Mais par contre sur une même parole ou sur une même phrase la musique a parfois plus à dire que la littérature; un mot, une phrase lui ouvrent de tels horizons qu'elle ne peut les explorer qu'en les répétant

1. *Les lois*, liv. II. Platon ajoute : « Cet emploi des instruments sans voix humaine est une barbarie et un vrai charlatanisme », phrase qui paraîtra sans doute excessive, mais bonne à rappeler en présence de l'envahissement par l'orchestre des genres même où le chant devrait dominer, phrase qui ne condamne pas la musique instrumentale en elle-même puisque Platon vise dans ce passage un genre de musique vocale. Dans la musique purement instrumentale le vague de la pensée générale permet en effet à chaque auditeur de rapporter toutes les nuances à sa propre pensée, à celle qui le préoccupe, le charme ou le tourmente le plus et ainsi d'adapter cette musique à sa pensée, en même temps qu'il conforme sa pensée à cette musique.

plusieurs fois : elle en déroule ainsi tous les aspects, elle en creuse, en interprète, en précise le sens selon la situation, elle en découvre toute la portée, elle parcourt la gamme souvent très riche de sentiments évoqués par un seul mot, tous les échos profonds réveillés par lui dans l'âme; ces échos que beaucoup ne percevraient pas, elle les amplifie, elle les rend sensibles pour tous. C'est ainsi qu'elle peut répéter les mêmes paroles sans redire les mêmes choses. C'est ce qui explique et justifie ces multiples répétitions d'un même texte dont on s'est habitué à médire, parce que ceux qui en usent le plus sont parfois ceux qui le font sans raison, ajoutant des notes sans rien ajouter au sens des mots [1].

La musique est donc en réalité plus délicate et en un sens plus précise que la littérature, mais comme pour se reconnaître sur des cartes de géographie extrêmement fines et détaillées, on a besoin d'une carte plus grossière et plus simple, pour se reconnaître dans la finesse et le détail des sentiments et des pensées exprimées par la musique, il n'est pas inutile d'être guidé par les paroles. Seulement, à l'échelle musicale, certaines régions occupent tant de place qu'il faut, pour les couvrir, répéter plusieurs fois le mot qui les désigne. Comment prétendre dès lors que la musique imite seulement les inflexions du langage? Mais quoi d'étonnant si les inflexions du langage et la musique, imitant

1. Il ne faut pas confondre les répétitions dont nous parlons ici avec les reprises ou rentrées dans lesquelles la même phrase est redite sur la même mélodie. En ce dernier cas la répétition n'a pas pour but de développer le sens, mais de permettre à l'oreille, toujours un peu surprise à la première audition d'une phrase musicale, d'en mieux apprécier le charme une fois familiarisée avec elle.

chacun une même chose qui est la pensée, bien qu'avec des degrés de sensibilité différents, leurs imitations concordent parfois, comme concordent les grandes lignes de deux cartes de géographie d'un même pays à des échelles différentes. Ces concordances ne prouvent nullement que ces choses s'imitent entre elles, mais plutôt qu'elles imitent une même chose.

Les mêmes observations s'appliquent à l'architecture, elle choisit les inflexions de ses lignes d'après la correspondance qu'elles lui offrent naturellement avec la pensée et non d'après leur rapport avec les traits du visage [1]. Maintenant il est possible que, pour exprimer une pensée, l'architecte grave dans la pierre des traits ayant quelque analogie avec ceux qui, à son insu, se gravent sur son visage sous l'influence de cette même pensée; mais c'est une analogie si lointaine qu'on ne peut vraiment l'expliquer par une imitation du visage, mais par une imitation de la pensée qui, ici et là, produit des effets analogues.

Cette imitation de la pensée est commune à tous les arts [2], il semblerait pourtant qu'elle soit étrangère pré-

1. « Selon qu'une construction présente des surfaces simples ou compliquées, rigides ou moelleuses, des contours arrêtés, ressentis ou mollement sinueux, selon qu'elle nous paraît plus large que haute ou plus haute que large ou qu'elle se développe dans le sens de la profondeur, selon que les vides y prédominent sur les pleins ou les pleins sur les vides, elle nous inspire des idées de calme ou d'effort, de paix ou d'inquiétude, de recueillement ou de fête, de caprice éphémère ou d'éternelle durée, de vie facile ou rigoureuse, de résistance ou d'abandon, de fatalité ou de libre fantaisie, d'ouverture de cœur ou de mystère. » (V. Cherbuliez, *L'art et la nature*, p. 21.)

2. En ce sens on peut dire que tous les arts sont des *arts d'imitation*, et même dire qu'ils imitent la nature en comprenant sous ce terme si vague l'esprit et la pensée. Nous pensons qu'il vaut mieux réserver le nom d'arts d'imitation à ceux qui imitent les

cisément à ceux des arts qu'on appelle proprement arts d'imitation. A la vérité, elle leur est bien étrangère, mais on l'y introduit et c'est là précisément le but de ce travail de transformation des formes de la nature que nous avons signalé plus haut.

Prenons pour exemple un peintre, et pour plus de simplicité supposons qu'il s'attache à la représentation de la nature inanimée, comment introduira-t-il de l'expression dans son œuvre, sinon en faisant ressortir les lignes qui répondent à sa pensée d'après ces affinités et ces correspondances sensibles dont nous rappelions quelques-unes. Il les fera ressortir par le choix du site d'abord, du point de vue, de l'éclairage qui présenteront déjà un ensemble de traits conformes à sa pensée; par le choix ensuite de ceux de ces traits dont la conformité avec sa pensée est plus frappante, en négligeant les autres; par de légères modifications enfin des traits choisis eux-mêmes, en exagérant quelque peu ce qui en eux favorise cette conformité, en atténuant le reste.

Pour donner à ce paysage une calme et tranquille sérénité, il en adoucit les aspérités, il en accentue les lignes horizontales, il en régularise les montagnes, il en discipline les arbres, il néglige tout ce qui heurte l'œil dans les contours ou les couleurs, il insiste sur tout ce qui s'y trouve d'uni et de fondu. Veut-il au contraire peindre la terreur, le trouble, l'agitation : dans ce

formes de la nature, en entendant par nature le monde matériel seulement. L'imitation en effet, au sens strict, ne peut s'entendre que des formes; or la pensée n'en a pas. Il ne faut donc pas dire des arts en général qu'ils *imitent* la pensée, mais plutôt qu'ils la traduisent en la *transposant* pour l'exprimer, chacun par des moyens qui lui sont propres, la peinture et la sculpture au *moyen* de l'*imitation* des objets de la nature, les autres par *d'autres moyens*.

même paysage il accuse les escarpements des monts, les contorsions des branches, les inégalités du sol, le brisement des lignes et le contraste des couleurs. Il fait ainsi du même paysage l'expression de deux pensées différentes et même opposées[1].

*
* *

Choisir, modifier, combiner, transformer en un mot les formes de la nature ou naturelles, c'est donc accentuer ou créer des rapports entre elles et notre pensée, c'est donc les rendre expressives.

Expressives d'une pensée, mais de quelle pensée? Ici encore il faut distinguer, si l'on ne veut pas s'égarer. On est tenté de dire en effet : l'expression est dictée par le sujet, elle en est la conséquence, elle participe à sa

1. « L'artiste, dit Ch. Blanc, maître de la réalité, l'éclaire de ses regards, la transfigure selon son cœur, et lui fait dire ce qui n'est point en elle, le sentiment, et ce qu'elle ne saurait ni posséder, ni comprendre, la pensée. » Et il en donne des exemples : « Si Ruïsdael se promène dans la campagne, c'est que le ciel est couvert, que le vent chasse les nuages, siffle dans les buissons, fait ondoyer les épis et agite le feuillage aigu des vieux chênes. Sous son regard passionné, tout s'assombrit, tout prend un caractère de tristesse; le ruisseau, devenu torrent, se précipite en roulant des arbres déracinés; le soleil même, s'il vient à percer les nues, ne change pas le caractère de la nature agreste, et le sourire de sa lumière ajoute encore à la mélancolie du tableau... Que Berghem vienne peindre les mêmes sites, le spectateur ne les reconnaîtra plus. Le ciel est rasséréné, le bocage est paisible, l'eau coule plus doucement, ou elle s'est endormie et forme une mare à laquelle vont s'abreuver des bestiaux.... Nicolas Poussin agrandit la nature, comme s'il ne la trouvait pas encore assez grande pour son cœur. Sa pensée se promène, comme une muse sévère, dans cette campagne de Rome qui lui présente tantôt l'Élysée des philosophes, tantôt la terre de Saturne; le Guaspre la tourmente et y souffle volontiers les orages; Claude Lorrain la veut conforme à son génie, c'est-à-dire tranquille, solennelle et radieuse. » (*Grammaire des arts du dessin*, p. 640 et suiv., p. 21.)

nature; comme le sujet dès lors elle sera sans lien direct avec les époques et l'histoire. Il est loin cependant d'en être ainsi.

Parmi les œuvres d'art il en est beaucoup d'abord dont le sujet ne détermine pas, tout au moins ne précise pas l'expression.

Dans l'exemple que nous citons précédemment d'un même paysage servant successivement à exprimer la tranquillité ou le trouble, on voit bien que l'expression ne vient pas du sujet, puisque ce même paysage fournit le sujet de deux tableaux dont l'expression est opposée. Sans doute il y a des paysages qui prêtent plus ou moins à telle ou telle expression, il en est peu qui en imposent une.

En architecture, est-ce vraiment le sujet, c'est-à-dire la destination de l'édifice, qui décide de l'expression? On répond oui et on cite l'exemple d'une prison qu'on oppose à celui d'une maison de plaisance, ou encore celui d'un temple qu'on oppose à une gare de chemin de fer. Ce sont là des puérilités; ni la prison, ni le temple, ni la gare ne dictent l'expression du monument, elles en indiquent vaguement le sens, et laissent à l'architecte la plus grande liberté pour l'interpréter, il n'a à respecter que des convenances générales. Mais surtout quand il s'agit d'une simple maison et dans les cas les plus nombreux, quelle inspiration attendrait-il de son sujet? Et s'il le rend beau, c'est qu'il le rend expressif, mais cette expression ne saurait venir de la seule destination du monument.

Enfin, dans tous les arts, combien d'œuvres belles, par conséquent expressives, dont le sujet n'a pu fournir que l'occasion : ce sont des riens, dit-on quelquefois, et

cependant des riens qui ont une valeur inestimable. Qu'est-ce que le sujet de cette poésie? Bien peu de chose; et le sujet de ce morceau de chant, combien banal, insignifiant? Et cependant cette poésie est un chef-d'œuvre et ce morceau de chant est original.

D'autre part dans les œuvres où le sujet est de nature à inspirer une expression déterminée, le plus souvent il inspirera une expression différente, opposée même parfois, dans ses diverses parties. Ainsi le peintre qui se propose de représenter une scène historique ne donnera pas à tous ses personnages la même expression : l'expression de l'innocent et celle du coupable, celle du bourreau et celle de la victime, devront différer, et même s'opposer.

Pour rendre ces expressions différentes, le peintre devra choisir, modifier, combiner, transformer les formes de la nature, ici d'une certaine façon, là d'une façon tout opposée, mais entre toutes ces transformations, il y a des réactions : la valeur de chacune dépend en partie des voisines. Si le peintre se contente de transformer chacune des formes de manière à rendre sensible chaque expression particulière, sans se préoccuper de l'ensemble, il n'y aura point d'ensemble, mais une anarchie, un chaos dans lesquels on ne reconnaîtra plus l'ordre de la nature, sans cependant à sa place découvrir un autre ordre. En découpant dans les chefs-d'œuvre de tous les temps les personnages qui possèdent au plus haut degré les différentes expressions requises par le sujet, on ne formerait (même en les supposant réduits à la même échelle) qu'un assemblage monstrueux dont toutes les parties jureraient, se contrediraient, perdraient même chacune leur valeur propre.

Il en va de même en littérature; quelle que soit l'unité d'un sujet, il faut, pour le traiter, mettre en scène des idées souvent très différentes les unes des autres et inspirant par suite des expressions différentes; pour que chacune ait sa vraie valeur, il faut donc les subordonner toutes à une même expression et de cette expression devra dépendre aussi toute la composition de l'ouvrage.

En effet, comme nous le remarquions plus haut, le travail qui consiste à choisir, modifier, combiner, transformer, ne s'applique pas seulement au détail des formes, mais à leur ensemble, c'est un travail qui a sa place et son rôle non seulement dans l'exécution, mais dans la composition de l'œuvre, deux choses intimement unies, et, comme il doit s'étendre à l'ensemble de l'œuvre, ce travail doit être fait d'après un plan d'ensemble. Il s'ensuit que dans toutes les parties de l'œuvre il doit s'opérer dans le même sens ou dans un sens analogue, c'est-à-dire qu'une même expression doit y présider et par conséquent qu'une seule et même expression doit dominer toute l'œuvre.

Ainsi donc ni les formes de la nature ou naturelles, ni les nécessités imposées par la destination de l'objet, ni l'expression qu'implique le sujet ne suffisent à déterminer les formes d'une œuvre d'art, il y faut quelque chose de plus : une expression distincte de celle du sujet sinon différente, en tous cas supérieure, une expression qui transfigure l'expression du sujet, qui se fonde avec elle pour achever de la déterminer, qui y supplée, quand elle est insignifiante ou absente, qui unisse, sans les confondre, toutes les expressions particulières, quand le sujet comporte simultanément dans ses diverses parties des expressions différentes ou même contraires.

C'est pourquoi des œuvres, d'ailleurs expressives, ne sont pas toujours des œuvres d'art : l'expression du sujet n'y est point élevée à une plus haute puissance, ou bien les diverses expressions du sujet n'y sont pas unifiées et fondues dans une expression plus générale, ou encore certaines parties ne participent pas à cette expression supérieure et restent mortes et indifférentes, quand elles ne vont pas jusqu'à y contredire [1].

Dans les œuvres d'art, dans les chefs-d'œuvre au contraire, les moindres parties sont vivifiées par une même expression qui circule dans toute l'œuvre comme une sève bienfaisante. Parlant des statues antiques, M. Ch. Levêque écrit : « Tout est en mouvement et dans le même mouvement.... Ces statues étaient tellement conçues et dessinées d'un seul jet, tout y était en si complète harmonie, et l'expression comme le reste, que, la tête ôtée, le corps est encore un miracle d'expression.... Il n'y a pas jusqu'à la draperie jetée sur l'épaule, et que le mouvement fait glisser, qui ne participe, en quelque façon, à l'expression de la figure tout entière. [2]... »

Ainsi, dans l'œuvre d'art, plus rien d'insignifiant, tout parle, tout conspire à une même fin, tout converge vers une même expression.

Mais cette même expression n'engendre-t-elle pas la monotonie, n'empêche-t-elle pas les variétés, les opposi-

1. Dans les illustrations de toutes sortes dont notre temps est si prodigue, on rencontre parfois un geste, une expression de physionomie justement attrapés, mais il est plus rare d'y trouver une expression générale les enlevant dans un même mouvement, et c'est pourquoi la plupart, malgré leurs mérites, ne sont point des œuvres d'art.

2. *La science du beau*, 2e éd., t. II, p. 80.

tions d'expression, ces oppositions qui sont parfois le fond même du sujet? — Quand Aristote parlait de l'unité d'un caractère au théâtre, la même objection se présentait à lui : fallait-il que le personnage conservât d'un bout à l'autre de la pièce une égalité d'humeur imperturbable? Et Aristote achevait de définir l'unité qu'il requérait en ajoutant que le caractère pouvait être inégal, mais à condition d'être « également inégal[1] ».

Il en est de même de l'unité d'expression dont nous parlons, elle admet les inégalités, mais entre les inégalités, elle établit des rapports d'égalité. Dans cette expression générale, toutes les expressions particulières se meuvent, se rencontrent, s'équilibrent, s'opposent sans se heurter ou tout au moins sans s'écraser, elle les enveloppe sans les entraver, elle les domine sans les annuler et donne même plus de valeur aux contrastes en laissant paraître jusqu'en eux quelque chose de commun.

C'est par elle aussi que la laideur, dont le sujet réclame parfois la représentation, peut être belle, elle la colore et l'éclaire de son propre reflet; comme cette expression supérieure ne peut jamais être une expression de laideur, elle embellit en effet tout ce qu'elle touche. Une même grandeur peut se trouver dans la représentation du bourreau et de la victime, dans les paroles, dans les chants qu'on leur prête; mais cette même expression est différemment nuancée par l'expression particulière propre à chaque personnage : ainsi, par sa rencontre et son alliance avec les différentes expressions que comporte le sujet, cette expression unique et supérieure à chacune d'elles se diversifie en les unifiant.

1. *Poétique*, ch. xv, § 5.

De cette unité d'expression naît un certain *accord* entre toutes les transformations au moyen desquelles on rend expressives les formes de la nature ou naturelles; — comme chacune de ces transformations prend une valeur et un sens différents selon les voisines, et que c'est par rapport à elles que nous l'apprécions, cet accord pour exister nécessite entre elles un certain *rapport* — et comme toutes ces transformations particulières sont étroitement liées à celles qui déterminent jusqu'au plan même de l'ouvrage[1], il en résulte entre toutes les parties de l'œuvre, entre chacune de ses parties et l'ensemble, une certaine *proportion*.

Mais cette proportion, résultat de l'ensemble des transformations opérées sur toutes les formes qui composent l'œuvre, est elle-même expressive; elle se ramène en effet à une transformation d'ensemble opérée sur ces formes et nous avons vu que toute transformation des formes de la nature ou naturelles dans un sens donné était expressive. Or le sens ici est donné par l'accord qu'il convient d'établir entre toutes les transformations particulières, et cet accord a pour base l'expression générale et supérieure qui domine toutes les expressions particulières.

On peut donc dire que de l'unité d'expression naît dans l'œuvre une certaine proportion, et que par cette proportion se révèle l'expression supérieure d'où procède cette unité.

Le style, considéré dans l'œuvre, c'est cette *proportion*;

1. Par le mot *transformation*, nous entendons dans tout ce passage non seulement la modification, la combinaison des formes de la nature ou naturelles, mais encore le simple choix parmi ces formes. Choisir, en effet, c'est exclure certaines choses, et les exclure, c'est déjà *transformer* ce qui les comprenait.

considéré dans son principe, c'est *l'expression* qui a engendré cette proportion et qui se traduit par elle.

Dans des arts comme l'architecture et la musique, où les lois des nombres tiennent une si grande place, ce mot de *proportion* s'entend de soi-même. Dans le plan de l'édifice comme dans les détails de sa construction, nous avons vu les transformations des formes de la nature ou naturelles toujours possibles, et laissant un champ très vaste à la liberté; il est donc possible de faire toutes ces transformations de telle sorte qu'il existe entre elles un certain rapport et qu'une même proportion se retrouve dans l'ensemble.

Dans un morceau de musique, entre les divers mouvements de la ligne de chant ou mélodie, entre ceux des diverses mélodies dont la superposition forme l'harmonie, entre le mouvement qui rythme et mesure la succession de toutes ces notes, il faut établir certains rapports, et comme ces mouvements, soit considérés isolément, soit dans le jeu de leurs combinaisons, offrent une grande variété et par suite permettent une grande liberté de choix, il est toujours possible entre les divers rapports que nous venons de rappeler d'établir une certaine proportion.

Dans les arts d'imitation, la proportion se réalise dans les formes de la nature grâce aux transformations que nous avons montrées toujours possibles, nécessaires même, dont nous voyons maintenant le principe et la règle. Sans doute la nature, dans les modèles qu'elle nous offre, dans la structure des corps animés surtout, présente déjà une certaine proportion; mais, si, tout en la respectant, on la peut modifier, il faudra, sous peine de tomber dans la caricature, qu'une nouvelle proportion préside à toutes ces modifications. La proportion

du reste peut résulter, en dehors même de toute modification, d'un choix judicieux fait en vue de sa réalisation parmi les objets et les sujets innombrables que la nature, toujours prodigue, présente à notre imitation; et quant aux figures animées, par l'attitude ou le geste, sans parler du vêtement et des accessoires, il est toujours possible de les faire rentrer dans une proportion donnée. Enfin le travail de composition permet de disposer ou grouper des objets choisis de manière à ce chacun d'eux, chacune des masses ainsi formées, l'ensemble de ces masses répondent à une même proportion.

Dans la littérature enfin, quand, au moyen d'images empruntées au monde sensible, nous traduisons nos pensées, les rapports que nous établissons à propos de chacune d'elles doivent rentrer dans une même proportion pour que l'ouvrage, tissu de diverses pensées, apparaisse néanmoins comme l'œuvre d'une même pensée. Il faut donc non seulement qu'il existe un certain rapport entre la pensée et l'image sensible par laquelle on la traduit, mais il faut encore qu'entre les rapports successifs établis à propos des pensées successives une même proportion se retrouve, pour qu'on puisse juger de la grandeur et pour ainsi dire de la hauteur respectives de chacune des pensées. Nous avons appelé *transposition* le travail qui consiste à employer un mot désignant proprement une chose matérielle pour exprimer une pensée abstraite, parce que l'on *transpose* le sens de ce mot, du monde matériel au monde de la pensée; or, si un discours est une suite de transpositions, il faut, pour qu'il soit intelligible, qu'une même clef en permette la lecture et en donne le sens. Autrement dit, entre toutes les images qui le composent, il faut une

certaine cohérence, un lien qui résulte moins encore de l'affinité matérielle des images successives entre elles que d'une exacte proportion dans leurs rapports et leur correspondance avec les pensées successives. Bien plus, pour chacune de ces images, il faut considérer non seulement son rapport direct avec la pensée, mais encore, tenant compte des images accessoires qu'évoque le mot dont on se sert, surveiller leurs rapports avec cette même pensée. Beaucoup de mots en effet évoquent plus d'une image : à leur sens principal un certain nombre de sens accessoires font cortège ; l'esprit les perçoit pour ainsi dire au second plan, comme l'oreille perçoit les harmoniques d'un son ; il faut donc que ce cortège de sens qui se présente naturellement à l'esprit soit sympathique à la pensée qu'on entend exprimer et en harmonie avec elle, qu'il la complète, l'amplifie, que jamais il ne la diminue, la heurte, ni ne la contredise. La proportion en se réalisant entre la pensée abstraite et l'image matérielle qui la traduit, entre les images successives qui traduisent les différentes pensées, fait sentir son effet jusque dans l'ordre et le mouvement des pensées, c'est-à-dire jusque dans la *construction* des phrases et jusque dans le *plan* même de l'ouvrage, et ces termes d'architecture, dont l'application à la littérature est consacrée par l'usage, laissent assez voir que la *proportion* peut intervenir dans ces opérations comme dans celle qui consiste à *mesurer* ses expressions.

*
* *

Le style, tel que nous l'avons défini, est ce qui donne à une œuvre son caractère artistique, c'est ce qui en fait

une œuvre d'art. Ce caractère ne se trouve, nous l'avons vu, ni dans le sujet, ni dans les formes, qu'elles soient de la nature ou naturelles, ni même dans telle ou telle expression particulière que peut inspirer le sujet Le style est donc l'élément essentiel de l'œuvre d'art, c'est aussi celui auquel il faut s'attacher, à l'exclusion des autres, quand on veut, dans les œuvres d'art, étudier les rapports de *l'art* avec l'histoire.

C'est au style, en effet, que les œuvres doivent leur beauté, et nous n'en voulons qu'une preuve, c'est que le style réalise dans l'œuvre les divers caractères par lesquels on a essayé en tout temps de caractériser sinon de définir le beau.

On a dit : le beau, c'est *l'unité dans la variété*[1]. Or le style réalise l'unité puisqu'une même proportion se retrouve dans toutes les parties de l'œuvre, et il n'exclut pas la variété puisque des nombres différents peuvent réaliser la même proportion. Il réalise aussi la *simplicité* dont on a fait parfois un caractère du beau : la même proportion en effet se reproduisant en tout et partout, même dans l'œuvre la plus compliquée, ramène pour ainsi dire tout au même dénominateur et *simplifie* par là les opérations que notre esprit doit faire pour juger des parties de l'œuvre et de son ensemble.

On a dit encore : le beau consiste dans *la grandeur*. Pour ceux qui entendent ce mot de la force ou de l'âme en action, nous répondrons que c'est à l'expression qui engendre le style à avoir cette grandeur et nous avons reconnu qu'elle devait en effet avoir de la grandeur, de la puissance pour dominer toutes les expressions parti-

1. C'est sur ce caractère qu'insistent Aristote, saint Augustin, le P. André.

culières que peut comporter le sujet. Pour ceux qui l'entendent de l'œuvre elle-même, il serait absurde de prétendre qu'ils l'entendent de ses dimensions réelles, ils l'entendent donc de l'effet qu'elle produit sur nous. Or, la même proportion réglant toutes les parties de l'œuvre, il ne s'en trouve point d'isolées démesurément petites qui, par leur isolement, attireraient l'attention sur leur petitesse, ni de trop grandes, qui par leur voisinage, écraseraient les autres en les faisant paraître toutes petites ; il en résulte, l'œuvre fût-elle une miniature, une impression de grandeur, parce que l'œil ou l'oreille, n'étant frappés par rien d'excessif, ne trouvent aucun point de repère pour mesurer l'ensemble[1].

On a dit enfin : la beauté consiste dans *l'expression des qualités de l'esprit*[2]. Or n'est-ce pas ce genre de beauté que réalise le style, puisqu'il est une proportion engendrée par une expression, et par une expression venant directement de l'esprit, supérieure à celles que peut inspirer tel ou tel sujet particulier, et puisque cette proportion, toute pénétrée d'expression, ne fait que la traduire et la porter partout dans les moindres parties de l'œuvre, dans celles mêmes qui, l'expression du sujet faisant défaut, resteraient froides et inanimées sans elle ?

Si c'est le style qui donne aux œuvres leur qualité artistique, toute œuvre qui a du style est une œuvre

1. C'est ainsi qu'une personne *bien proportionnée* paraît plus grande qu'une autre qui, plus grande en réalité, a dans ses membres ou ses vêtements quelque partie ou trop petite ou trop grande qui fausse le jugement porté sur l'ensemble.

2. C'est surtout Th. Reid qui a insisté sur ce point. Cousin dit avec raison : « L'expression est la qualité constitutive de l'art. » (*Du vrai, du beau et du bien*, 9e leçon.)

d'art. Or ici se pose une question particulière : une œuvre littéraire en prose peut avoir du style, c'est même à propos de telles œuvres que le mot style est employé le plus souvent; cette œuvre est-elle une œuvre d'art? D'ordinaire on réserve ce titre à la poésie; la prose y a-t-elle droit? Les observations faites précédemment sur la littérature en général, sans distinction de la poésie et de la prose, vont nous permettre de répondre.

Le style en littérature, tel que nous l'avons défini jusqu'ici, réside d'abord dans le choix que nous faisons de termes qui désignent proprement des choses matérielles pour les faire servir à l'expression de pensées abstraites; or ces pensées peuvent faire le sujet d'un ouvrage en prose aussi bien que celui d'une poésie; le style aura donc de ce chef sa place et son rôle dans cet ouvrage.

Seulement il peut arriver, nous l'avons vu, qu'on se borne à exprimer des pensées abstraites au moyen de formes tellement consacrées par l'usage qu'elles semblent les désigner proprement. Il arrive souvent aussi qu'on parle de choses matérielles, et qu'on se borne à échanger des informations de cet ordre; dans ces cas, quel est le rôle du style?

Le style a cependant là encore sa place et son rôle, parce que nous avons ajouté qu'il consistait non seulement dans la traduction des pensées abstraites, mais dans « l'ordre et le mouvement » qu'on mettait dans ses pensées, quelles qu'elles fussent. C'est donc encore le style qui règle et les tours de phrase, et la succession des idées, et le travail de composition.

Dans la description même de choses matérielles on peut introduire un certain ordre, mettre un certain mouvement. Sans parler du choix à faire souvent entre

une multitude de choses, au lieu de les énumérer d'après leur ordre naturel qui n'est souvent qu'un désordre ou un ordre purement numérique, on peut les nommer d'après un ordre expressif, c'est-à-dire d'après un ordre qui mette en relief tel ou tel de leurs caractères communs ou opposés. De même dans chaque phrase on peut mettre à la place d'honneur le mot qui fait image. C'est qu'en effet une description, même faite pour elle-même, à moins d'être un inventaire, n'a pas son but en elle-même; il s'est dégagé des choses, ou plutôt notre esprit en a reçu une certaine impression, et c'est cette impression en décrivant ces choses que nous voulons transmettre à l'esprit de ceux qui nous liront. Mais le plus souvent la description est faite pour mettre en valeur, par un effet d'opposition ou de conformité, telles ou telles pensées abstraites; ainsi entendue, elle est déjà comme une première et plus large métaphore dont s'enveloppent les pensées qu'on va ou qu'on vient d'exprimer; elle est comme un cadre et participe à la nature spirituelle du tableau qu'elle achève.

Ainsi donc, dans un ouvrage en prose, même s'il se borne à décrire des choses matérielles, le style a sa place et son rôle; toute prose peut donc avoir du style, mais il ne s'ensuit pas que toute prose ait du style. Si l'on se contente, même pour les idées abstraites, d'expressions toutes faites. si l'on ne cherche à introduire dans les choses dont on parle ni un ordre dont la hiérarchie procède d'une pensée, ni un mouvement qui les entraîne vers un même but, on peut parler ou écrire très correctement, mais sans style, ou du moins sans autre style que celui qui est inhérent et naturel à la langue elle-même, œuvre des siècles et des générations.

Or, entre la poésie et la prose, il n'y a pas, à ce point de vue, une différence de nature, il y a plutôt une différence de degré : ce que le prosateur fait par nécessité et par contrainte pour rendre sa pensée, le poète le fait par goût et par amour, il peut tirer de plus loin ses comparaisons, il a un champ plus vaste, il peut oser davantage; en traduisant par une image concrète une pensée abstraite, il peut jouir de cette image pour elle-même, s'y arrêter avec complaisance : le vrai prosateur l'indique, s'en sert et passe. La beauté des comparaisons n'excuse pas qu'il les développe si le sens abstrait dont il poursuit par elles la traduction ne gagne pas quelque chose à chaque trait qu'il leur ajoute. Dans les descriptions, plus souvent, plus librement, avec plus de hardiesse que le prosateur, le poète animera les choses qu'il décrit et leur prêtera son âme, sous sa plume il n'y aura plus de choses d'ordre purement matériel[1].

Le défaut d'invention dans la traduction des idées abstraites, la platitude dans la description des choses matérielles, l'absence d'ordre et de mouvement dans la succession des pensées, seront donc en général plus rares en poésie, mais elles s'y pourront néanmoins rencontrer : par quoi de telles œuvres seront-elles encore parfois susceptibles de porter le nom d'œuvres d'art? C'est que, à côté des rapports des mots aux idées, c'est-à-dire de termes désignant des choses matérielles à des choses abstraites, des rapports des pensées entre elles, c'est-à-

1. On peut dire du vrai poète ce que Fénelon dit si bien de Virgile : il « anime et passionne tout. Dans ses vers tout pense, tout a du sentiment, tout vous en donne. Les arbres mêmes vous touchent.... Une fleur attire votre compassion.... » (*Lettre à l'Académie française*, v.)

dire de leur ordre et de leur mouvement, il y a les rapports des mots entre eux, des mots considérés non plus seulement en tant qu'ils évoquent dans notre esprit une succession d'images et de pensées, mais en tant qu'ils frappent l'un de nos sens et passent par notre oreille pour arriver à notre esprit. Les mots et les phrases peuvent être en effet considérés, en dehors de leur sens, comme des sons qui se succèdent et forment une sorte de musique, le nombre de syllabes, la quantité de ces syllabes, les sons différents qu'elles rendent sont autant d'éléments sur lesquels peut opérer le style et à l'aide desquels il peut réaliser une certaine proportion.

C'est ce qui a lieu en poésie : les mots y doivent, dans leur succession, remplir des conditions déterminées d'harmonie et de nombre ; il semble que la prose ne connaisse rien de pareil et soit, de ce chef, dans un état d'infériorité artistique. Mais est-il vrai que le nombre et l'harmonie lui soient entièrement étrangers?

Nous ne parlons point ici de cette harmonie qui consiste à éviter les liaisons trop rudes, les sons trop heurtés, les consonnances trop multipliées, ni de ce nombre qui consiste à arrondir les phrases et à éviter de les laisser choir ou même boiter, harmonie et nombre qui sont *naturels* à l'homme bien doué, comme les lettres euphoniques le sont à la langue, et dans lesquels par conséquent il ne faut point chercher l'empreinte d'un style autre que celui qui appartient en propre à cette langue elle-même. Mais un grand écrivain ne se contente pas de cette harmonie et de ce nombre : il y joint un nombre et une harmonie d'un ordre plus élevé, et c'est ce que Condorcet distingue très bien, précisément, dans son éloge de Buffon : « Son style, dit-il, est harmonieux,

non de cette harmonie qui appartient à tous les écrivains corrects à qui le sens de l'oreille n'a pas été refusé, et qui consiste presque uniquement à éviter les sons durs ou pénibles, mais de cette harmonie qui est une partie du talent, ajoute aux beautés par une sorte d'analogie entre les idées et les sons, et fait que la phrase est douce et sonore, majestueuse ou légère, suivant les objets qu'elle doit peindre et les sentiments qu'elle doit réveiller. »

Cette harmonie et ce nombre, d'un ordre supérieur à la simple euphonie dont ils respectent cependant les lois, se réalisent par le choix et l'ordre des mots dans la phrase, par la disposition des phrases incidentes et principales dans la période, par un mouvement plus ou moins rapide dans la liaison des phrases et des périodes, par la distribution des repos nécessaires à la respiration. Il ne s'agit point en effet de compter les syllabes comme en poésie. « La prose, dit Aristote [1], doit avoir un rythme, mais point de mesure; autrement (c'est-à-dire si elle avait à la fois le rythme et la mesure), elle deviendrait poésie. » Ce qu'il faut, c'est donner l'impression du nombre, principalement dans les chutes de phrase. Quant à l'harmonie, en dehors de celle qui n'est qu'euphonique, elle a surtout pour but de seconder et de souligner les effets tirés du nombre, comme le coloris soutient ou renforce les effets du dessin; une certaine plénitude de son répondra à la plénitude du nombre; s'il est vif, coupé, il faudra éviter les syllabes lourdes, les sons trop pesants. En un mot, nombre et harmonie auront pour but de donner à la phrase, au discours, une certaine allure [2].

1. *Rhétorique*, liv. III, ch. VIII, § 1.
2. On le voit, par *harmonie* des mots et des syllabes nous n'en-

Ce nombre et cette harmonie, qui ne sont plus simplement le résultat du respect des lois naturelles de l'euphonie, sont l'effet d'une certaine proportion observée entre les différents mots d'une phrase, entre les différentes parties de la phrase, entre les différentes phrases d'une période [1]. Or, cette proportion, par quoi est-elle inspirée? « Par une sorte d'analogie entre les idées et les sons, » comme le dit Condorcet, et cette analogie elle-même, par quoi est-elle déterminée, sinon par l'expression qu'on veut donner aux idées, expression supérieure à chacune des idées particulières qu'on exprime. Or cette expression supérieure est précisément celle qui détermine cette autre série d'analogies par lesquelles nous faisons servir des choses concrètes à l'expression d'idées abstraites en usant des termes qui désignent les unes pour exprimer les autres, c'est celle en un mot qui détermine le style tel que nous l'avons défini en littérature. Ainsi l'œuvre en tant qu'elle s'adresse à l'esprit comme en tant qu'elle s'adresse à l'oreille est toute pénétrée d'une même proportion d'après

tendons nullement les artifices par lesquels de nos jours on prétend imiter une peinture ou une musique en prêtant aux syllabes des couleurs, des teintes, des modalités majeures ou mineures. Ce sont divertissements de raffinés qui n'ont rien de commun avec les finesses de l'art. En parlant également de *nombre* dans la prose, nous n'entendons nullement que la prose doive ressembler à une suite de vers sans rimes à l'usage de ceux qui ont peine à les trouver. Pour nous, la prose et la poésie se touchent, mais la frontière existe et doit être respectée. Les lois du nombre ont et doivent avoir en poésie une précision, une rigueur, une autorité dont la prose ne doit point sentir le poids, mais par une juste compensation, il y a en poésie, dans l'ordre et le mouvement des pensées, dans leur traduction au moyen de métaphores et de comparaisons une liberté que ne doit point usurper la prose.

1. « *Orator sic illigat sententiam verbis ut eam numero quodam complectatur.* » (Cicéron, *De oratore*, XLIV.)

laquelle chaque phrase a été pour ainsi dire modelée [1].

Le travail du style, bien qu'il doive procéder d'un même principe et se faire, pour ainsi dire, du même coup, est donc double, mais les deux parties n'en sont pas d'égale importance. « Les idées seules, dit justement Buffon, forment le fond du style, l'harmonie des paroles n'en est que l'accessoire [2]. »

La poésie, quelle qu'elle soit, astreinte aux exigences de la versification, présentera toujours une certaine harmonie, un certain nombre, et le style y sera toujours intervenu, ne fût-ce que par le choix d'un certain mètre, mètre dont les règles sont elles-mêmes — nous le verrons au chapitre suivant — l'œuvre d'un style, mais aussi et surtout par la façon de manier ce mètre, de se rendre libre en s'y conformant, et de lui rester fidèle en s'en affranchissant, d'en modifier le rythme

1. Cicéron et Buffon ont cherché à décrire ce travail à la fois si complexe, si délicat et si rapide : « *Ante enim circumscribitur mente sententia, confestimque verba concurrunt : quæ mens eadem, qua nihil est celerius, statim dimittit, ut suo quodque loco respondeat; quorum descriptus ordo alias alia terminatione concluditur : atque omnia illa et prima et media verba spectare debent ad ultimum.* » (Cicéron, *Orator*, LIX.) Et Buffon : « Par la force du génie on se représentera toutes les idées générales et particulières sous leur véritable point de vue; par une grande finesse de discernement, on distinguera les pensées stériles des idées fécondes; par la sagacité que donne la grande habitude d'écrire, on sentira d'avance quel sera le produit de toutes ces opérations de l'esprit. » (*Discours de réception à l'Académie française.*) Fénelon, après avoir insisté sur le plan et la composition du discours, ajoute : « Un ouvrage n'a une véritable unité que quand on ne peut en rien ôter sans couper dans le vif. Il n'a un véritable ordre, que quand on ne peut en déplacer aucune partie sans affaiblir, sans obscurcir, sans déranger le tout.... Mais il faut avoir tout vu, tout pénétré et tout embrassé, pour savoir la place précise de chaque mot. » (*Lettre à l'Académie française*, IV.)

2. *Discours de réception à l'Académie française.* Mais Buffon va trop loin quand il ajoute que cette harmonie « ne dépend que de la sensibilité des organes », elle dépend, nous l'avons vu, elle aussi, du style.

tout en le respectant. Il en sera autrement en prose et, si le style n'y est pas intervenu pour déterminer la traduction des idées par les mots, l'ordre et le mouvement des pensées, il se pourra qu'il n'y intervienne pas davantage pour déterminer le nombre et l'harmonie des syllabes et des mots, il en résultera que cette prose, qui, d'ailleurs, pourra présenter un sens, être même correcte et euphonique, ne méritera pas le titre d'œuvre d'art. Si, au contraire, le style est fortement intervenu pour régler la première série de rapports, la plus importante, celle des mots aux idées, de l'ordre et du mouvement des pensées, sans intervenir pour disposer les mots avec nombre et harmonie, faudra-t-il pour cela refuser à cette prose le titre d'œuvre d'art? Nous ne le pensons pas. Néanmoins la prose véritablement digne de ce titre sera celle où le même style sera doublement intervenu et qui présentera en outre dans la succession des mots, au moins à un certain degré, les qualités d'harmonie et de nombre que nous avons dites. Sans ces qualités en effet, la prose demeure flottante [1] et manque du *carac-*

1. « *Dissipata et inculta et fluens* », dit Cicéron (*Orator*, LXV). Ceci est particulièrement sensible dans les traductions. Dans une bonne traduction, la beauté des images, des comparaisons, des métaphores peut jusqu'à un certain point se retrouver, l'ordre et le mouvement des pensées peut être respecté, d'où vient donc le malaise qu'on éprouve le plus souvent en la lisant, pourquoi sent-on toujours en elle quelque chose d'inachevé? C'est que les mots utiles et nécessaires pour le sens n'ayant ni le même son, ni le même nombre de syllabes que ceux de l'original, les constructions de phrase n'étant pas les mêmes dans les deux langues, les qualités de nombre et d'harmonie de l'original ne se retrouvent pas dans la traduction. Pour rendre tout l'effet du style, il faudrait deux traductions : l'une fidèle au sens, infidèle au nombre et à l'harmonie, l'autre moins fidèle au sens, plus fidèle au nombre et à l'harmonie. On se contente ordinairement d'une traduction qui, essayant de tout concilier, ne satisfait ni l'esprit ni l'oreille.

tère de nécessité dont il nous reste à parler et dont toute œuvre d'art doit être marquée.

Par le mot *littérature* nous entendrons donc désormais avec la poésie toute prose qui, remplissant les conditions de style que nous avons notées, mérite le titre d'œuvre d'art[1].

*
* *

De toutes ces observations, par lesquelles nous avons d'une part défini le style comme une proportion et

1. On réserve parfois ce titre à l'*éloquence*; les qualités de nombre et d'harmonie que nous avons définies, bien que s'appliquant à toute prose (puisque en lisant nous parlons intérieurement) ont en effet plus de place et d'importance dans la prose faite pour être parlée, ou parfois même parlée en même temps qu'elle est faite, surtout devant un grand auditoire, que dans la prose destinée à être lue; la place et le rôle du style y sont donc plus larges et plus nécessaires. Toutefois certains auteurs, par un scrupule qui les honore, hésitent à nommer l'éloquence, un art « parce qu'elle subordonne toujours la beauté à la vérité, comme on doit subordonner le moyen à la fin ». (Ch. Lévêque, *La science du beau*, 2e éd., t. II, p. 302. Cousin, *Du vrai, du beau et du bien,* 9e leçon, pensait de même). Cela est vrai, mais l'art ne peut-il donc exister que dans des œuvres dont le seul but soit de le manifester et qui, en dehors de là, ne puissent servir à rien? L'architecture ne fait-elle pas des maisons pour qu'on les habite, des temples appropriés aux exigences d'un culte? Les meubles auxquels on ne refuse point le nom d'objets d'art, quand ils le méritent, ne sont-ils pas faits chacun en vue d'un usage déterminé, pour s'asseoir, pour serrer des objets...? Nous verrons même tout à l'heure que leur exacte adaptation à leur destination peut devenir pour eux un élément de beauté. Pourquoi l'éloquence ne pourrait-elle s'adapter à sa fin, qui est de servir la vérité, qu'en cessant d'être belle? La vérité est-elle donc une fin d'un ordre inférieur? Ou bien est-il plus facile de se plier aux besoins ou aux nécessités de la vie qu'aux exigences de la vérité? Sans doute la vérité est plus impérieuse, mais n'est-elle pas par elle-même déjà une source de beauté? L'éloquence judiciaire, il est vrai, aura plus d'une fois à exposer des vérités qui seront loin d'être belles, mais, pour les condamner comme pour les excuser, elle devra s'élever à d'autres vérités, plus grandes et plus générales, qui, elles, sont belles et dont le reflet embellira

essayé de justifier cette définition, d'autre part présenté le style comme l'élément essentiel du beau, ressort l'importance du nombre dans l'art.

Nous n'avons pas ici à entrer dans des considérations philosophiques pour montrer le rôle et l'importance du nombre dans le monde qui nous entoure et dans les opérations même de notre esprit et de notre intelligence dont, comme on l'a dit, il est « le miroir[1] ». Mais, dans l'univers, c'est par la science, à la suite de longs efforts, que nous le découvrons, si l'astronomie, la minéralogie, la chimie nous le révèlent, c'est dans le creuset ou dans les formules qu'il nous apparaît; pour le spectateur qui passe sur la terre, il reste caché, et comme cet ordre supérieur lui échappe, il appelle désordre ce qu'il perçoit. Dans l'œuvre d'art au contraire le nombre, et par suite l'ordre, sont rendus sensibles dans ce que l'œil peut embrasser, l'oreille retenir, l'esprit concevoir d'un seul et même coup.

C'est du nombre en effet que procède ordinairement l'ordre, et l'on peut dire que l'ordre est la marque distinctive que l'homme met sur les choses[2]; quand il les range ou les arrange c'est d'après un certain ordre dont le type est en lui, et c'est par des similitudes et des différences de nombre combinées qu'il produit les balance-

tout le discours en répandant sur le récit de ce qui est laid l'indignation vertueuse d'une conscience droite ou la pitié miséricordieuse d'un cœur charitable.

1. J. de Maistre, *Les soirées de Saint-Pétersbourg*, 8e entretien. « L'intelligence ne se prouve à l'intelligence que par le nombre. » (*Ibid.*)

2. « Aucun animal, dit Platon, n'a le sentiment de l'ordre ou du désordre dans les mouvements, et de ce que nous appelons mesure et harmonie. » (*Les lois*, liv. II), et J. de Maistre écrit : « Tout être intelligent aime à placer et à reconnaître de tout côté son signe qui est l'ordre. » (*Les soirées de Saint-Pétersbourg*, 8e entretien.)

ments, les pendants, la symétrie[1]. En voyant les objets ainsi disposés, on sent le voisinage de l'homme, l'action de sa main et de son esprit, et cette vue repose et réjouit déjà[2], mais cet ordre à lui seul ne constitue pas l'art,

1. Une cheminée sur laquelle reposent une pendule et deux flambeaux est en ordre lorsqu'il y a *égale distance* de chaque côté entre la pendule et l'extrémité de la cheminée — première relation de nombre; — lorsqu'il y a *un* flambeau placé *de chaque côté* — deuxième relation de nombre; — lorsque chaque flambeau est *à égale distance* de la pendule — troisième relation de nombre; — lorsque la pendule et chacun des deux flambeaux sont *à égale distance* du bord antérieur de la cheminée — quatrième relation de nombre.

2. « Toute symétrie et toute répétition a son charme parce qu'elle est *un accord*, une *unité dans la variété*.... Au fond, la rime est elle-même une forme du rythme, puisqu'elle est une répétition, une harmonie, un retour régulier et mesuré du même son. » (Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 4e éd., pp. 312 et 319.) Ce qui plaît dans la rime, c'est le balancement, la symétrie des sons qui se répondent, et par là c'est encore l'ordre, le nombre, que notre esprit y retrouve. La rime, de plus, attire l'attention sur les mots qui la forment, et par là l'ordre et le nombre qu'elle réalise deviennent expressifs; selon le sens et la nature de ces mots, on peut dire que « les rimes sont des dents, des ongles, des ailes ». (L. Veuillot, *Les odeurs de Paris*.) La rime enfin aide à scander les vers qui ne sont fondés que sur le nombre des syllabes et par là à mieux saisir l'ordre et le nombre qui proviennent du rythme. Dans la poésie antique, la disposition métrique des syllabes longues et brèves suffisait pour rendre sensible cet élément du nombre; enfin, dans la poésie hébraïque, c'était dans l'idée elle-même et non plus seulement dans le mot qui la traduisait que cet élément si important se manifestait; les idées se répondaient deux par deux, soit par leur similitude, soit par leur opposition, rimant pour ainsi dire entre elles : c'est ce qu'on a appelé le *parallélisme*. Si la prose ne connaît pas et ne doit pas connaître les rimes proprement dites, elle peut tirer parti des similitudes de sons ou de syllabes pour placer deux mots pour ainsi dire en pendant. Ceci est particulièrement heureux si les idées exprimées par ces mots se font elles-mêmes pendant, soit qu'elles se ressemblent, soit qu'elles s'opposent, comme en cette phrase : « n'ayant pu ni les *séduire*, ni les *réduire* ». Cette symétrie dans la figure de deux mots, celle qui peut exister dans la construction des deux phrases, sont autant de manières de réaliser le nombre dans la prose sans compter ni mesurer les syllabes. C'est ce que Cicéron remarque très justement : « *id quod numerosum in oratione dicitur, non semper numero fit, sed nonnum-*

pour cela il faut qu'il soit *un ordre expressif*, c'est-à-dire qu'au lieu de manifester simplement la présence d'un esprit capable d'ordonner et de coordonner, il exprime quelque chose de ce que cet esprit pense, qu'au lieu de montrer seulement un esprit pour ainsi dire au repos, il montre un esprit en action[1].

Sans vouloir réduire l'art à des combinaisons mathématiques, on peut donc dire qu'il y a presque toujours dans l'œuvre d'art des *relations de nombre* définies, des *rapports* voulus, et c'est ce qui justifie le mot de *proportion* par lequel nous avons défini le style, qui préside à ces relations et règle ces rapports[2].

quam aut concinnitate, aut constructione verborum. » (*Orator*, LX.) Ainsi la symétrie, le nombre, peuvent se manifester de plusieurs manières : dans la quantité des syllabes ou dans leur nombre, ou bien dans les pensées, ou dans la construction des phrases, ou encore dans le retour des mêmes sons.

1. Dans les œuvres architecturales, poétiques ou musicales, quand la recherche des combinaisons géométriques, arithmétiques, rythmiques ou harmoniques se fait trop sentir, si ces combinaisons sont faites pour elles-mêmes, quelque habiles ou savantes qu'elles soient, l'esprit pourra s'en étonner, mais n'en sera pas touché; son admiration sera celle qu'il éprouve devant un problème résolu et non celle qu'il ressent devant une œuvre d'art. Bien plus, ce qui est strictement mathématique ou géométrique, ce qui est fait au millimètre, à la règle ou au compas, manque de saveur artistique. Sans parler des irrégularités parfois nécessaires pour que, par l'effet de la perspective et de l'optique, les lignes paraissent régulières, il doit y avoir, jusque dans la symétrie, quelque chose de souple qui fasse sentir qu'elle n'est ni une redite banale, ni l'œuvre d'un instrument brutal dans sa perfection, mais l'œuvre d'un esprit libre et intelligent qui pénètre tout d'expression et peut, comme en se jouant, se conformer au nombre et à l'ordre. (Dans les œuvres anciennes, en dehors des grandes lignes, généralement plus fermes que celles d'aujourd'hui, il y a, en particulier dans les motifs décoratifs, une souplesse, une vie, une fleur d'expression, auprès desquelles toutes les reproductions sont raides, sèches et froides et qui tiennent, entre autres choses, à cette si heureuse et si délicate conciliation de la liberté avec l'observation cependant consciencieuse du nombre, de l'ordre, de la symétrie.)

2. « Les plus grands signes du beau, dit Aristote, sont l'ordre,

Or les lois des nombres, mathématiques ou géométriques, sont pour nous le type des choses nécessaires qui sont et ne peuvent être autrement. Il en est de même des rapports de nombre et de l'ordre fondé sur ces rapports : le premier rapport donné, tous les autres s'ensuivent nécessairement[1]. Ceci nous amène à relever dans les œuvres d'art un autre caractère avec lequel se présente généralement la beauté, un *caractère de nécessité.*

Par le style en effet, nous sentons toutes les parties de l'œuvre réglées et définies; nous sentons qu'on ne peut toucher à la moindre d'entre elles sans modifier toutes les autres sous peine de ruiner l'ensemble et, ce travail nous semblant au-dessus de nos forces, l'œuvre nous apparaît comme immuable, définitive; par là elle s'élève au-dessus des choses contingentes qui nous entourent et semble participer de l'absolu et de l'éternité.

Plus ce caractère de nécessité apparaît rigoureux, plus l'œuvre nous semble belle. Il apparaît dans le temple grec, dont une proportion à la fois ferme et élégante arrête si harmonieusement les lignes qu'il semble un type achevé dont on ne puisse s'écarter sans déchoir; il apparaît dans la cathédrale gothique dont les voûtes de pierre enlevées sur de hautes colonnettes se buttent et contrebuttent de telle sorte que la suppression d'un arceau, une simple modification dans la coupe de pierre, dérangeraient l'équilibre de la masse entière; il appa-

la proportion et quelque chose de défini (τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρισμένον), choses dont traitent au premier chef les mathématiques. » (*Métaphysique*, XIII, III.)

1. Ainsi lorsque deux choses se font pendant, elles prennent chacune un caractère de nécessité qu'elles n'auraient pas isolément : ôtez l'une, l'autre perd aussitôt une de ses raisons d'être.

raît dans les mots dont l'enchaînement offre un sens à l'esprit et présente à l'oreille la régularité d'un rythme défini, de sorte qu'un mot changé ou bouleverse le sens ou détruit le vers [1]; il apparaît enfin, et avec plus de force encore, dans la musique, dans la musique polyphonique surtout, alors que des rapports de nombres enchaînent simultanément entre elles chacune des notes par la triple loi de la mélodie, du rythme et de l'harmonie, de sorte que la moindre altération de ce qu'a voulu l'auteur transforme aussitôt un chant sublime en une intolérable cacophonie. C'est le nombre en effet et la longueur des vibrations qui déterminent la hauteur et le timbre des sons, c'est le nombre qui préside à leur juxtaposition dans la mélodie, c'est le nombre qui règle leur superposition dans l'harmonie, c'est le nombre qui domine leur succession dans le temps, et cette triple intervention du nombre dans des opérations si différentes pour aboutir à une si exacte unité est le propre de cet art : nulle part en effet le nombre ne joue un aussi grand rôle, si ce n'est dans la nature, et c'est pourquoi on a comparé à une musique les mouvements des mondes dans l'espace [2].

1. En poésie, le caractère de nécessité est encore accentué par la rime : à la place du mot *douleur*, en prose on pourrait écrire *souffrance*, mais pour rimer avec *cœur*, *douleur* devient *nécessaire*. En prose, le caractère de nécessité, bien que moins accentué, peut se trouver cependant, il résultera du nombre et de l'harmonie, et c'est pourquoi nous avons rangé parmi les arts la prose qui, aux qualités d'expression, d'ordre et de mouvement des pensées, joint, à un certain degré, les qualités de nombre et d'harmonie. Cicéron dans l'*Orator* (LXX) donne des exemples de phrases, où le changement, le simple déplacement d'un mot détruisent tout l'effet. La même expérience pourrait être faite dans toutes les langues.

2. Le caractère de nécessité devient plus frappant encore quand dans chacune des parties accompagnantes l'auteur ne s'applique pas

Ce caractère, bien que moins rigoureux dans la sculpture et la peinture, s'y retrouve cependant : dans la représentation du corps humain, combien délicate cette transformation des formes, cette disposition des membres par lesquels on atteint l'expression sans tomber dans la difformité, et, une fois réalisées, combien elles semblent naturelles, et partant nécessaires. Dans un tableau qui représente une scène tout entière, ce ne sont plus seulement les membres d'un même personnage qu'il faut disposer, ce sont les attitudes des multiples personnages qui la composent qu'il faut combiner entre elles; puis interviennent les règles de la perspective avec leur rigueur mathématique, celles du jeu des ombres et des lumières, le choix des couleurs qui se complètent, s'opposent ou se nuisent selon certaines lois naturelles et celui de l'intensité des tons, soumise elle-même aux exigences de la perspective qu'il ne faut pas contredire par le coloris. C'est le style qui, les

seulement à enchaîner les notes conformément aux lois de l'harmonie, mais quand il les dispose en même temps de façon à former un chant avec un rythme propre et ayant en lui-même un sens et une raison d'être, de telle sorte que l'harmonie de l'ensemble ne soit que la résultante d'une réunion de chants simultanés. Mais où le caractère de nécessité triomphe, c'est dans la fugue, alors qu'une même mélodie étant chantée par toutes les parties, mais chacune la commençant un certain intervalle de temps après l'autre, l'harmonie de l'ensemble résulte à la fois de cette diversité et de cette unité, les notes semblables ne coïncidant pas, et celles qui coïncident, comme par une suite d'heureuses rencontres, formant l'harmonie. Enfin la poésie, en se joignant à la musique, outre qu'elle en précise le sens, y ajoute les qualités de nombre qui lui sont propres, et ainsi cet art si libre dans ses inspirations, si varié dans ses combinaisons, flexible et souple comme la matière qu'il emploie, aérien comme le souffle, est le plus réglé dans ses éléments, le plus précis dans ses formes, celui où le nombre joue le plus grand rôle et celui par suite où apparaît plus qu'en tout autre le caractère de nécessité.

dominant toutes, réalise toutes ces dépendances mutuelles, mais une fois l'accord établi entre tant d'éléments divers, cet accord semble avoir toujours existé, il semble nécessaire. Même dans la peinture qui ne vise qu'à représenter les choses telles que nous les voyons, même dans celle qui affecte d'être floue et vague, il y a toujours quelque chose *d'arrêté*, c'est le point de vue, c'est le morceau découpé dans le grand panorama de la nature et encadré dans des lignes fixes et rigides tandis que, dans la réalité, nos yeux par leurs mouvements même instinctifs laissent flottantes les limites du paysage qu'ils contemplent et parviennent difficilement à l'isoler de l'ensemble indéfini où il est perdu pour notre attention trop distraite [1].

Dans la nature, à moins que l'homme y ait déjà mis la main, il y a toujours quelque chose qui laisse à désirer : tel arbre pourrait avoir une autre forme, tel nuage ne pas exister, telle broussaille ne pas masquer la vue ; aussi l'esprit est-il fréquemment distrait par tous les « autrement » que l'imagination s'essaie à concevoir et se plaît à lui présenter.

Devant l'œuvre d'art, il nous semble, il faut qu'il nous semble qu'on n'aurait pas pu faire autrement, que nous-mêmes aurions fait de la sorte, et il faut que nous sentions en même temps que cette œuvre n'est pas le fruit du hasard, mais d'un dessin prémédité et bien arrêté

1. De là, la beauté des vues qui se présentent à nous *encadrées* dans la nature, soit par la verdure, soit par une arcade..., de là, le caractère artistique que peuvent présenter certaines photographies, bien que la photographie ne soit pas un art : par le choix du point de vue, par la pose du sujet, elle délimite ce qu'elle reproduit, elle fixe ce qui est ondoyant, divers et fugitif, par cela seul elle *transforme* la réalité.

qui en a tellement maîtrisé toutes les parties qu'on ne saurait rien y changer sans la défaire, rien y ajouter sans l'amoindrir, rien y retrancher sans la ruiner : il faut, pour tout dire d'un mot, qu'elle *ne nous laisse rien à désirer*[1].

Ce caractère d'ordre et par suite de nécessité qui résulte le plus souvent du nombre dans l'œuvre d'art peut parfois provenir d'une autre source. L'ordre en effet peut encore se manifester -- et c'est même une de ses manifestations les plus hautes — par l'adaptation d'une chose à une fin, par la finalité. Tout ce qui est justifié, motivé, rentre dans l'ordre. Mais l'ordre ici encore ne suffit pas pour qu'il y ait art. Façonner une chose pour un usage, en disposer les moindres parties en vue du but qu'elle doit servir à atteindre, fabriquer en un mot une parfaite machine, ce n'est point faire œuvre d'art[2].

Par ce travail, en effet, on n'adapte pas une chose à une fin, on fait de toutes pièces une chose pour une fin. Or, qui dit adaptation suppose le concours de deux

1. Ceci nous ramène encore à la *simplicité* : le grand art consiste à faire beaucoup avec peu et avec le plus simple. Ce qui est cherché ne paraît jamais nécessaire, et dans ce qui est trop compliqué ou chargé on sent moins la nécessité de chaque chose.

2. « Socrate disait que la commodité d'une maison en constitue la véritable beauté », et demandant à un armurier : « Comment donc faites-vous une cuirasse d'une belle proportion pour un corps mal proportionné? » il en approuvait la réponse : « En l'ajustant à la taille; dès qu'elle va bien, elle est d'une belle proportion. » (Xénophon, *Mémoires sur Socrate*, liv. III, ch. VIII et X.) — Ces assertions, qui nous semblent exagérées, s'expliquent par le contexte, le mot *beau* y est pris comme synonyme de *bon*, et Socrate vient de dire : « Les choses sont belles et bonnes, du moins par rapport à leur destination; elles sont laides et mauvaises quand elles s'y refusent », et quelques lignes auparavant : « Conçoit-on quelque chose de bon qui ne soit bon à rien? »

choses qui, sans procéder l'une de l'autre, semblent cependant faites l'une pour l'autre. Cette rencontre heureuse, qui paraît fortuite et où cependant se retrouve comme une harmonie préétablie, est un des charmes des plus belles œuvres. Ce charme, qui est augmenté par ce que la rencontre a d'imprévu, diffère de la satisfaction d'ordre purement rationnel qu'on éprouve en présence de deux choses dont l'une est la conséquence logique de l'autre, il suppose donc deux éléments venant de sources différentes dont la concordance est une surprise et semble une nécessité. De ces deux éléments, l'un vient de l'objet, c'est sa destination, mais l'autre n'en vient pas, c'est l'expression. Ce qu'il faut adapter à la destination de l'objet, pour qu'il y ait art, c'est une expression, c'est-à-dire qu'il faut combiner et concilier ce qu'exige cette destination avec ce que réclame telle ou telle expression qu'on veut donner à l'objet [1]. La destination de l'objet vaut comme élément de détermination et par suite contribue à donner à l'œuvre un caractère de nécessité [2].

1. « Il faut, comme le dit si joliment Fénelon, que tous les morceaux *nécessaires se tournent* en ornements *naturels.* » Et plus loin « que les pièces *nécessaires* pour soutenir, ou pour mettre à couvert l'édifice... *se tournent en grâce* par leurs *proportions.* » (*Lettre à l'Académie française*, v et x.)

2. Dans les œuvres qui n'ont pas de destination matérielle, dans un morceau de poésie ou de musique, par exemple, l'ordre qui résulte du nombre donne déjà à l'ensemble de l'ouvrage une certaine expression générale, mais telles ou telles expressions particulières peuvent, au cours de cet ouvrage, venir briser et rompre cet ordre expressif général; en ce cas, cette rupture doit être justifiée par la finalité, c'est-à-dire ici par l'adaptation de la forme à l'expression particulière qu'il s'agit de traduire, et, grâce à l'exactitude même et à la justesse de cette adaptation, ce qui produit le désordre rentre dans l'ordre. Ainsi sous la violence ou la vivacité du sentiment, le rythme du vers peut se rompre, le mètre changer, la césure se déplacer, les rejets se multiplier; ainsi, dans un moment pathétique, l'orchestre peut sembler se déchaîner, la voix franchir

Un certain caractère de nécessité, quelle que soit la forme sous laquelle il se produise, nous apparaît donc dans toute œuvre d'art digne de ce nom[1]; illusion qui cependant n'en est pas une, parce que, étant donnée telle partie de l'œuvre, toutes les autres suivent nécessairement; parce que, étant donnée telle proportion, si l'on faisait *autrement*, l'ordre serait rompu soit par défaut de nombre, soit par défaut dans la représentation d'un objet de la nature qui deviendrait méconnaissable ou monstrueux, soit par défaut dans ce que demande la destination de l'œuvre ou de telle ou telle de ses parties; — illusion cependant parce que la proportion donnée eût pu être différente. Mais elle ne pouvait être différente qu'à une condition, c'est que l'expression générale donnée à l'œuvre fût elle-même différente, puisque la proportion est la traduction d'une certaine expression au moyen du choix, de la modification, de la combinaison, de la transformation, en un mot, des formes de la nature ou naturelles. Or quand une expression est réalisée devant nous et que cette expression est sympa-

des intervalles irréguliers, la mesure s'accélérer ou se modifier : toutes ces exceptions à l'ordre par où se traduisait dans l'œuvre le caractère de nécessité, sembleront elles-mêmes nécessaires. C'est en ce sens qu'on dit sans doute qu' « un beau désordre est un effet de l'art », mais il n'en est pas le principe ni l'élément, comme quelques-uns affectent de le croire : il ne vaut que par l'ordre qui l'entoure et avec lequel il contraste; il demande à être justifié par une cause forte et exceptionnelle qu'il a pour but de servir; il est un moyen, non une fin; aussi dit-on « un *beau* désordre », ce qui donne assez à entendre que ce n'est pas le désordre pour lui-même, un désordre quelconque, qu'on proclame artistique.

1. C'est à ce caractère, nous semble-t-il, que fait allusion l'expression « τὸ ὡρισμένον » par laquelle Aristote (dans le passage cité plus haut, p. 80, en note) désigne un des caractères du beau : quelque chose de circonscrit, de déterminé, d'arrêté, de fixé, de défini — et par suite de définitif et de nécessaire.

thique à notre esprit, elle l'occupe tout entier, elle le subjugue et ne lui laisse point la liberté, du moins sur le moment, d'en imaginer une différente, elle ne lui permet point par suite de concevoir une proportion différente.

Mais en réalité qui pourrait compter les variétés d'expression? Il y en a autant que de pensées, autant que d'esprits qui pensent; les variétés de proportion ne sont pas moins nombreuses, les variétés de style le sont donc également, il en résulte qu'il y a place pour une grande variété dans la manière de donner aux œuvres un caractère de nécessité.

Les nombres en effet, leurs rapports, sur lesquels opère principalement le style, semblent quelque chose de rigoureux, mais le nombre, loin d'exclure la variété, en est l'élément par les combinaisons multiples auxquelles il se prête. Il en est de même de l'ordre, il varie et peut varier à l'infini; tout dépend du principe d'après lequel on range. On peut ranger des objets en rond, en carré, en losange, par groupes de deux, de trois, les groupes selon les figures précédentes, ou encore intercalés d'un ou plusieurs objets isolés; l'égalité et l'inégalité, par un jeu régulier, peuvent encore produire l'égalité : la diversité des combinaisons est inépuisable et l'ordre apparaîtra toujours [1].

Cette autre espèce d'ordre dont nous avons parlé et qui se révèle par l'exacte adaptation d'une chose à une fin, quelque rigoureux qu'il semble lui aussi, admet cependant des diversités très grandes; il y a différentes

1. Un autre élément de variété, c'est que dans l'œuvre les rapports de nombre, bien qu'existant et se retrouvant toujours, peuvent être plus ou moins stricts, plus ou moins apparents, plus ou moins dissimulés.

manières de le réaliser, parce que l'expression, quelle qu'elle soit, se traduisant moins par une forme déterminée que par une proportion qui domine l'ensemble des formes, peut toujours se prêter aux exigences de la destination de l'objet. Il suffit de comparer entre eux des objets usuels fabriqués depuis le moyen âge jusqu'à nos jours pour se convaincre de la diversité possible pour satisfaire à des exigences qui sont en somme toujours les mêmes, puisque, pour y répondre, on se sert souvent encore aujourd'hui d'objets appartenant à l'un ou l'autre de ces styles.

On peut donc encore appeler le style un *ordre expressif*, car la proportion est un ordre, mais il faut un principe pour déterminer un ordre, et l'expression est ce principe.

On peut dire aussi que le style est un *parti pris*, mais à condition de ne pas perdre de vue ce qui fait prendre ce parti, c'est-à-dire la poursuite d'une expression, d'une expression qui ne vient ni de la destination, ni du sujet de l'œuvre, puisque le parti pris consiste à en englober les diverses parties, à se répéter à propos de chacune d'elles, à s'appliquer également bien à toutes.

On peut dire enfin que le style est une *eurythmie*, à condition de ne pas entendre exclusivement par là cette proportion grecque à laquelle le mot d'eurythmie fait spécialement songer. Il y a, il peut y avoir bien des eurythmies différentes. Une cathédrale gothique a son eurythmie comme un temple grec, mais c'est une autre eurythmie.

Avec le style, nous sommes donc en possession d'un élément essentiel de l'œuvre d'art, distinct du sujet et pouvant varier autant que la pensée.

*
* *

Cependant certains auteurs qui ont voulu définir le style lui ont refusé ce caractère de variabilité. Pour Viollet-le-Duc comme pour Ch. Blanc, parler des différents styles c'est commettre un abus de langage. L'usage, ils sont bien forcés de le reconnaître, a consacré cet abus, mais Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, au mot *style*, écrit : « Ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici. » De quoi s'agit-il donc? Ch. Blanc va nous l'apprendre : « En dehors de ces divers styles,... il y a quelque chose de général et d'absolu qu'on appelle le *style*.... Il signifie la beauté même [1] », et Viollet-le-Duc ne pense pas autrement : « De même qu'il n'y a que l'*art*, dit-il, il n'y a que le *style*. » On le voit, c'est chez les deux auteurs la même confusion du style et de la beauté; en voulant définir le style ils ont prétendu définir le beau. Or, les deux mots ne sont pas synonymes. De là les erreurs et les contradictions où tombent ces auteurs. Qu'ils affirment qu'il n'y a point de beauté, point d'art sans style, c'est ce dont nous convenons avec eux : ne venons-nous pas d'établir que le style est un élément essentiel de l'œuvre d'art, celui d'où lui vient la beauté? Mais l'élément pourra varier; pourvu qu'il se retrouve la beauté apparaîtra; la beauté pour exister n'a besoin que de sa présence. Nous essaierons de montrer plus loin comment on peut concilier la variabilité du style avec l'immutabilité du beau, la variété des styles avec l'unité du beau; l'usage, en donnant un pluriel au mot style et en ne parlant du beau qu'au

1. *Grammaire des arts du dessin,* p. 21.

singulier, a consacré une vérité profonde. Pour le moment, ne mêlons pas à la définition du style, déjà si difficile, la définition du beau, plus difficile encore.

Le long article consacré par Viollet-le-Duc au mot *style*, n'est qu'un va-et-vient perpétuel entre les styles dont il ne voudrait pas parler, le style qu'il divise en style absolu et style relatif, le beau dont il tente la définition, la nature où il en voit l'image, la géométrie où il en trouve le principe, « la formation rhomboédrique de la croûte terrestre » où il en découvre la réalisation. Il est impossible de dégager d'un pareil morceau une théorie : essayons d'en extraire les idées qui, revenant le plus souvent ou le plus longuement, semblent dominantes.

Après avoir défini le style « la manifestation d'un idéal établi sur un principe », Viollet-le-Duc cherche quel est le principe, en particulier pour l'architecture. Suit la dissertation sur la formation géologique de la croûte terrestre qui se termine par cette déclaration : « Voilà l'exemple qui nous est donné, que nous devons suivre. » Viollet-le-Duc sent néanmoins qu'en présence de ce modèle plus d'un architecte sera peut-être encore embarrassé pour dessiner un édifice ; aussi ne veut-il en retenir qu'une chose : « L'harmonie parfaite entre le résultat et les moyens employés pour l'obtenir. » Tel est le principe ; et alors, au milieu d'une inextricable confusion d'exemples, d'idées, de digressions, il y revient de maintes manières : il faut « que, la matière étant donnée, la forme d'art qu'elle revêt ne soit que la conséquence harmonieuse de ses propriétés adaptées à la destination ; que l'emploi de la matière soit proportionnel à l'objet,... que toute forme soit la conséquence de la destination de l'objet. » Soit, mais alors l'idéal dont nous parlait la

définition, où est-il? Dans l'architecture du moyen âge « l'idée, dit Viollet-le-Duc, était de soumettre la matière, l'assouplir de telle façon que tout devînt possible. » Mais si c'est là l'idéal, l'industrie le réalise et Viollet-le-Duc ne recule pas devant le rapprochement : « Les maîtres de l'art du moyen âge, dit-il, ont les premiers tenté ce que nous faisons... dans l'industrie, dans les constructions navales, dans nos grands travaux d'utilité publique. » Est-ce donc là l'idée ou l'idéal dont il écrivait quelques lignes plus haut : « Le moyen âge mit l'idée par-dessus toute doctrine ou tradition; il poursuivit l'idée avec fanatisme... » et il en donnait pour preuve les alchimistes, les Croisades, la chevalerie et saint François d'Assise, puis continuait : « L'étroit égoïsme de l'homme antique se peint dans les arts de l'Égypte, de la Grèce. C'est parfait, c'est complet, c'est exact, c'est clair, mais c'est fini. Ces arts n'ont pas de *par de là*,... le plus pauvre monument du moyen âge fait rêver, même un ignorant. »

Visiblement l'auteur qui a écrit des passages aussi contradictoires a oscillé entre des conceptions opposées sans pouvoir se fixer et sans savoir les concilier. Il a vu dans le style un idéal, il y a vu un principe, mais il n'a pas vu comment se reliaient ces deux éléments qui y sont en effet, il n'a pas vu que l'idéal devenait lui-même le principe, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de la définition proposée par nous, que l'idée, ou plus exactement l'expression correspondante à l'idée, devenait le principe de la proportion. Le style n'est pas, comme il l'a dit, « la manifestation d'un idéal établi sur un principe », mais un idéal devenu le principe d'une proportion et manifesté par elle.

C'est l'élément primordial, l'expression, que Viollet-le-Duc a sacrifié ou plutôt réduit à n'exprimer que l'usage auquel l'œuvre est destinée. A ce compte les machines, les ponts de fer construits par les ingénieurs ne sont plus seulement des *travaux d'art*, comme on les appelle, ce sont des *œuvres d'art*, les chefs-d'œuvre même de l'art. La convenance y est parfaite entre les formes et le but à atteindre, entre les formes et la matière employée : les courbes ont été calculées, les résistances étudiées, le maximum de force est obtenu avec le minimum d'effort, c'est l'idéal — de la science, — personne, croyons-nous, ne dira de la beauté. C'est qu'en effet à tout cela manque ce quelque chose d'essentiel, sans lequel l'ordre peut être scientifique, mais reste étranger à l'esthétique, ce quelque chose c'est d'être expressif, d'avoir une expression qui ne se borne pas à « indiquer l'usage », cette expression utilitaire n'est pas une expression au sens véritable du mot.

Ce que Viollet-le-Duc fait très bien ressortir c'est que tout doit avoir sa raison d'être, et il s'élève très justement contre la moderne habitude de plaquer des ornements. Où il se trompe, c'est quand il semble croire que l'observation de ce principe logique suffit pour qu'une œuvre ait du style et soit belle. L'adaptation de la forme à la destination de l'objet est bien, nous l'avons vu, une des manières de faire sentir l'ordre, mais l'ordre, à lui seul, ne constituant pas le beau, elle ne suffit pas seule à le réaliser, elle ne suffit même pas à déterminer la forme, puisque des formes différentes peuvent réaliser l'adaptation, et Viollet-le-Duc reconnaît que les Grecs, aussi bien que les Gothiques, avaient appliqué son principe. Les formes des uns sont cependant différentes de

celles des autres, mais Viollet-le-Duc se tire de ce mauvais pas en ajoutant : « Les Grecs n'ont élevé que de petits monuments. »

Pour ceux à qui ce dernier argument ne paraîtrait pas convaincant, nous ferons remarquer que la forme ne peut être déterminée que par le concours de deux éléments dont l'un vient de l'objet — sa destination, — mais l'autre — l'expression — vient de l'artiste, et c'est souvent quand l'artiste a usé de toute sa liberté qu'il paraît davantage n'avoir fait que se conformer à la nécessité : ainsi le moyen âge a su faire des gargouilles avec les chimères qu'enfantait son imagination.

C'est ce que Viollet-le-Duc a aperçu quand, au début de son article, il a écrit : « Le style appartient à l'homme et est indépendant de l'objet », puis c'est ce qu'il a perdu de vue [1]; de là les lacunes et les incohérences de sa définition, de là l'absence d'expression et la suppression de

1. Au début de son article, Viollet-le-Duc avait appelé *style relatif* l'appropriation de la forme à l'objet, mais il avait annoncé qu'à côté du style relatif, variable suivant la destination de l'objet, il y avait le *style absolu* consistant dans « l'empreinte d'une expression d'art indépendante de l'objet et appartenant à l'artiste ». Cette dénomination de *style absolu* est impropre, car, si ce style est le *même* quel que soit l'objet auquel il s'applique, il peut *varier* suivant les artistes. Quant à ce qu'il appelle *style relatif* (auquel il paraît seul penser dans tout le cours de son article), ce n'est pas proprement un style et il semble en convenir lui-même lorsque, à la fin de son article, il écrit : « Quand une œuvre d'architecture indique clairement l'usage auquel on la destine, elle *est bien près* de posséder le style; — *donc elle ne le possède pas encore* — mais quand, de plus, cette œuvre forme, avec celles qui l'environnent, un tout harmonieux, *à coup sûr* le style s'y trouve. Or, il est évident, pour ceux qui ont regardé des monuments appartenant à une même période du moyen âge, qu'il existe entre ces diverses expressions un accord, une harmonie. L'église ne ressemble pas à l'hôtel de ville; celui-ci ne peut se confondre avec un hospice, ni l'hospice avec un château, ni le château avec un palais, ni le palais avec la maison du bourgeois; et cependant, entre ces œuvres

l'antique expression dans les édifices qui ont eu l'irréparable malheur d'être réparés par lui.

Préoccupé avant tout de répondre à certaines opinions du moment, Viollet-le-Duc a fait de son article bien plutôt une justification de l'architecture gothique qu'une définition du style, applicable, comme celle que nous avons tentée, à tous les arts et à tous les styles.

Si pour Viollet-le-Duc le style par excellence, le style typique est le style gothique, pour Ch. Blanc c'est le style classique, le style grec. « Seuls les Grecs, dit-il, parvenus à l'apogée de leur génie, ont paru atteindre un moment, sous Périclès, au style par excellence, au style absolu », et voici comment il définit le style : « La vérité typique, découverte par le génie humain.... Un ouvrage a du style lorsque les objets y sont représentés sous leur aspect générique, dans leur primitive essence[1]. » Ces termes, malgré leur prétention philosophique, manquent de précision, aussi faut-il en chercher le commentaire à travers l'ouvrage tout entier. Malheureusement Ch. Blanc en donne selon les cas des interprétations quelque peu divergentes.

— En voici d'abord une : « Le style étant la vérité typique n'existe que pour les êtres doués de la vie organique et de la vie animale. Notre intelligence conçoit le type du cheval et le type du lion..., mais il nous est impossible de concevoir le type du rocher, le type du

diverses dont la destination est écrite clairement, un lien subsiste. » Ce lien, c'est ce qu'il eût fallu définir, car c'est le style qui le forme. Retenons toutefois la constatation, nous y reviendrons plus loin, ch. v.

1. *Grammaire des arts du dessin*, pp. 21 et 22.

nuage. Pourquoi? Parce que ces corps n'étant pas vivants, ne sont pas organisés, et que, n'étant pas organisés, ils n'ont aucune proportion. Or... comment trouver une proportion parfaite là où il n'existe que des dimensions variables? » et il en conclut que « les objets... ne sont pas tous susceptibles de style[1] ». Ce mot de *proportion*, entrant aussi dans la définition du style que nous avons proposée, nous force à nous arrêter quelque peu. La proportion dont parle ici Ch. Blanc est celle que la nature observe, en général tout au moins, entre les diverses parties des corps organisés, en particulier du corps humain.

Le corps humain est en effet pour Ch. Blanc le pivot de la définition, comme l'était pour Viollet-le-Duc la constitution géologique de la croûte terrestre. Il insiste longuement sur le canon antique et sur son histoire depuis les Égyptiens, mais ce n'est pas de cette proportion que nous avons entendu parler en définissant le style. La proportion en effet appliquée au corps humain, au corps nu en particulier, ne saurait beaucoup varier, la difformité est là qui veille à ce qu'elle soit respectée; en ce sens on peut bien dire qu'il existe une vérité « typique, générique » imparfaitement réalisée par chacun des exemplaires que nous avons sous les yeux, mais que le génie humain peut reconstituer à l'aide des fragments épars que lui offre la réalité. C'est ce que les Grecs ont fait : accordons-leur d'avoir représenté le corps humain dans « sa primitive essence », tel qu'il sortit des mains du Créateur. Mais l'observation de cette proportion ne suffit pas à la réalisation d'une œuvre d'art et Ch. Blanc

1. *Grammaire des arts du dessin*, p. 637.

en convient lui même : « Malgré la loi des proportions, dit-il, les Grecs ont su varier à l'infini les types humains[1] » et il en donne l'explication : cette proportion, observe-t-il, « est un point de départ pour accentuer ensuite le caractère de chaque figure par l'atténuation ou le renflement de telle ou telle partie.... Elle se prête aux variantes et s'assouplit à l'expression des caractères les plus différents,... loin d'empêcher la diversité des types humains, elle est au contraire ce qui l'autorise. Qui dit proportion dit liberté[2]. »

Voilà donc une proportion qui, sans parler du geste et de l'attitude, dont elle ne décide pas, ne détermine même pas rigoureusement les formes d'une statue représentant un homme au repos; elle est au contraire ployable en tout sens, elle laisse donc place à une autre proportion qui, usant de la liberté qu'elle offre, se combinant avec elle, la façonnera à son image, et, s'appliquant aussi au geste et à l'attitude, achèvera de déterminer les formes de l'œuvre.

C'est de cette dernière proportion que nous avons voulu parler en définissant le style. La proportion dont parle Ch. Blanc, tirée de la nature, est quelque chose d'immuable, sinon d'inflexible; la proportion dont nous avons parlé, étant dictée par l'expression, est quelque chose de variable comme elle. La proportion dont parle Ch. Blanc, bien loin de transformer la nature, la ramène plutôt à sa forme première, à sa « primitive essence », comme il dit; la proportion dont nous avons parlé, transforme la nature pour la rendre expressive. La proportion dont parle Ch. Blanc et qu'il semble identifier avec le

1. *Grammaire des arts du dessin*, p. 54.
2. *Id.*, pp. 402 et 416.

style n'est applicable qu'aux êtres organisés; la proportion dont nous avons parlé, différente de celle que fournit la nature et puisée à une autre source, est applicable non seulement aux êtres organisés, mais aussi (et nous dirons même *a fortiori*, puisque là elle ne rencontre aucune proportion devant elle) aux choses inanimées quelles qu'elles soient. Tout objet, d'après nous, est donc susceptible de style, contrairement à ce qu'avait déclaré Ch. Blanc.

Mais Ch. Blanc, par une juste inconséquence, reconnaît ailleurs que des objets même inanimés sont susceptibles de style, les draperies par exemple.

— C'est qu'il a une autre manière d'entendre les mots « vérité typique, aspect générique, primitive essence ». Par ces mots il entend les objets « dégagés de tous les détails insignifiants,... simplifiés, agrandis » et le style est alors « le contraire de la réalité pure, il est l'idéal[1] ». L'idéal, voilà le mot qu'il faudrait préciser; Ch. Blanc nous le présente ici comme le contraire de la réalité, et plus loin il ajoute : « Le vrai moyen d'idéaliser, c'est d'effacer les accents purement individuels fournis par la nature, pour choisir ceux qui appartiennent à l'espèce, qui caractérisent la vie générique[2]. » Mais l'objection se présente à son esprit : « Aucun homme, avoue-t-il, ne saurait à lui seul représenter le genre humain. A supposer que l'artiste se proposât de créer une telle figure et pût atteindre à une généralité si haute, il n'aboutirait qu'à une création sans caractère et partant sans vie. Son ouvrage serait une abstraction muette, glacée, désespérante, qui ne répondrait à aucun

1. *Grammaire des arts du dessin*, p. 21.
2. *Id.*, p. 359.

sentiment, qui n'aurait aucune prise sur notre âme. » Que doit-il donc faire? « Sans se perdre dans la généralité des formes, le génie de l'art, continue Ch. Blanc, peut arriver à concevoir une figure qui présente à elle seule, d'une manière éclatante, un des grands caractères de l'humanité, la fierté ou la douceur, par exemple, la majesté ou la grâce[1]. »

Mais présenter un caractère, c'est avoir une expression : fierté, douceur, majesté, grâce sont autant d'expressions; le style n'est donc pas quelque chose d'unique, d'absolu, d'immuable; mais Ch. Blanc n'a garde d'insister, et la contradiction passe sans éclater.

Ce que Ch. Blanc a bien senti (et ce qui peut-être l'a induit en erreur) c'est que le style est quelque chose de supérieur et de distinct de l'expression du sujet : quelque chose qui élève cette expression à une plus haute puissance, quelque chose de plus général qu'elle, qui lui communique une réalité d'un autre ordre que celle dont la nature fournit des exemples, une réalité en quelque sorte plus vraie, moins accidentelle. C'est ainsi que, parlant du geste d'Élymas frappé d'aveuglement tel que l'a rendu Raphaël, il écrit : « La nature en a fourni le motif : mais le style en a revisé l'expression[2]. »

Mais qu'est-ce qui peut reviser une expression sinon une autre expression qui, se mêlant à elle, la corrige ou la complète, et comment une expression peut-elle être portée à une plus haute puissance sinon par une expression qui, venant d'ailleurs, s'ajoute à elle.

Le style est précisément cette expression qui vient d'ailleurs, d'ailleurs que du sujet, c'est ce que Ch. Blanc

1. *Grammaire des arts du dessin*, pp. 360 et 361.
2. *Id.*, p. 558.

a senti, mais d'où? C'est ce qu'il n'a dit nulle part bien clairement.

Tantôt il distingue le style de la nature, tantôt il semble l'identifier avec elle jusqu'à en faire « l'essence ». — « Loin d'être différent de la nature, dit-il, le style la pénètre à fond, la concentre, la résume d'une manière éclatante; il imprime à la vérité du moment le cachet de la durée, et, l'élevant à une puissance supérieure, il l'idéalise [1] »; — et ailleurs : « La nature met au monde chaque jour des individus innombrables et des formes d'une variété sans fin; l'homme seul, capable de se reconnaître dans ce dédale, y puise les éléments de l'idéal qu'il a conçu [2] ».

L'idéal, c'est donc lui qui le conçoit; le style, puisque c'est par ce mot que Ch. Blanc le désigne, vient donc de lui.

La vérité typique, c'est en lui qu'elle réside et non dans les objets, c'est en lui qu'il la découvre et c'est de là qu'il la projette sur les choses. C'est ce que Cicéron a admirablement exprimé lorsque, parlant de Phidias, il écrit : « Cet artiste, quand il sculptait la statue de Jupiter ou celle de Minerve, ne s'arrêtait pas à considérer quelque modèle particulier auquel il s'efforçât de faire ressemblant, mais dans son propre esprit résidait un exemplaire exquis de beauté, il le contemplait, il s'y attachait et c'est là le modèle dont son art et sa main poursuivaient la ressemblance [3]. »

1. *Grammaire des arts du dessin*, p. 388.
2. *Id.*, p. 564.
3. « *Nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.* » (*Orator*, II.)

Mais cette vérité typique n'est pas faite seulement de la réunion de toutes les perfections individuelles et de l'élimination de tous les défauts individuels que présente la nature : l'esprit, en qui elle réside, a part à sa formation, ne fût-ce que par ses appréciations, car défauts et qualités ne sont bien souvent que des appréciations de notre esprit, toutes relatives, et par suite variables. La nature du reste est si riche qu'il y a une infinité de manières « de la pénétrer, de la concentrer, de la résumer » et par suite une infinité de manières de la rendre typique.

La vérité typique provient donc de l'artiste qui la découvre et non de la nature où il semble la découvrir[1].

Idéaliser, ce n'est donc pas rapprocher d'un type absolu, mais d'un type variable, c'est donner une expression supérieure, mais variable cependant : le style n'est donc pas quelque chose d'immuable et d'absolu, il est lui-même variable. Il ne faut donc pas l'appeler l'*idéal*, du moins si l'on entend par là, comme paraît le faire Ch. Blanc, quelque chose d'unique et d'absolu, mais plutôt *un idéal*.

Et en effet, cette expression supérieure qui est le style ne peut jamais être une expression de laideur, c'est grâce à elle en effet que les expressions particulières de laideur, qui sont parfois nécessitées par les sujets, devien-

1. « Dans la nature, dit Cousin, les traits de la beauté sont épars et divisés. Les réunir arbitrairement, emprunter à tel visage une bouche, à tel autre des yeux, sans une règle qui préside à ce choix, et dirige ces emprunts, c'est composer des monstres; admettre une règle, c'est admettre déjà un idéal différent de tous les individus. C'est cet idéal que le véritable artiste se forme.... » (*Du vrai, du beau et du bien*, 8e leçon.)

nent belles, elle les enveloppe, pour ainsi dire, de son manteau, elle les emporte dans son mouvement, elle les sauve par sa vertu. C'est elle qui résout ce problème et accomplit ce miracle de rendre belle la laideur.

Ce n'est pas « en effaçant les traits purement accidentels »[1], comme le prétend Ch. Blanc, qu'on rend belle la représentation d'un boiteux ou d'un misérable. Le type du boiteux ou du misérable n'est pas quelque chose d'absolu, qui tienne au boiteux ou au misérable, mais quelque chose de relatif qui tient à Raphaël ou à Murillo; ce sont eux qui recouvrent la pauvreté artistique du mendiant d'un vêtement d'expression, et le réaliste lui-même, tant qu'il reste artiste, transforme encore la réalité, ne fût-ce que par le choix qu'il fait de certains détails qu'il accentue en en négligeant d'autres, choix qui lui est dicté par une expression maîtresse venue d'ailleurs. Que si cette expression n'est que la recherche de la laideur pour elle-même (et nous en avons vu des exemples), l'œuvre n'a plus rien de commun avec l'art, parce que dans ses deux parties, sujet et style, elle contredit au beau.

La méprise et les incertitudes de Ch. Blanc dans sa définition du style s'expliquent si l'on considère qu'il l'a faite en pensant à la sculpture, ou plus exactement à la statuaire et à la statuaire grecque de la belle époque. Il avoue lui-même qu'elle convient déjà moins bien à la peinture : « Le style, dit-il, n'est pas, dans l'art du peintre absolument ce qu'il est dans l'art du sculpteur[2]. »

Ce qu'il a bien saisi et mis en relief, c'est la nécessité, en sculpture, de modérer l'expression pour ne pas trou-

1. *Grammaire des arts du dessin*, p. 521.
2. *Ibid.*

bler outre mesure la beauté naturelle des lignes du corps humain ; c'est pourquoi il a été jusqu'à opposer l'expression à la beauté : « Il existe, écrit-il, entre l'expression et la beauté un intervalle immense et même une apparente contradiction [1]. » Pour nous, qui faisons de l'expression la source même de la beauté, cette phrase est le contraire de la vérité, mais elle s'explique quand on voit en quel sens Ch. Blanc l'a écrite et dans quel ordre d'idées il était placé.

Cette alliance de l'expression avec la beauté primitive des formes, comme il l'a trouvé réalisée au plus haut point par la sculpture grecque, celle-ci lui est apparue comme possédant le style par excellence. En réalité elle possède *un style* qui consiste dans ce tempérament et cette mesure de l'expression qu'il admire tant.

Chez les Grecs, cette discrétion même de l'expression est le résultat d'une expression supérieure ; ce qui semble atténuer l'expression du sujet, c'est une autre expression qui se mélange à elle, c'est une expression de calme qui tempère les violences, une expression de dignité, d'élégance, qui adoucit les douleurs. A d'autres époques, dans d'autres pays et même dans le monde grec, on verra au contraire une expression plus violente contourner les figures calmes elles-mêmes.

C'est qu'en effet, pour reprendre notre définition, l'œuvre d'art a besoin de style, c'est-à-dire d'expression, et l'expression ne s'obtient que par des transformations des formes de la nature, mais quand il s'agit du corps humain, c'est-à-dire de la forme la plus exquise qu'il y ait dans la nature, d'une forme qui nous est familière

1. *Grammaire des arts du dessin*, p. 519.

entre toutes, il faut être très circonspect dans les transformations qu'on lui fait subir, on doit toujours craindre de la déformer. Il faut la transformer cependant, — et Ch. Blanc lui-même l'a reconnu, — mais avec une telle délicatesse qu'on ne s'en aperçoive même pas. Ce qu'il convient de remarquer surtout c'est que le corps humain est une forme déjà tout imbibée d'esprit, c'est-à-dire d'expression, d'une expression qui l'a déjà transformée, car, comme nous le disions, notre corps est la première œuvre d'art que façonne notre pensée, même à notre insu[1]. Le modèle qui pose devant le sculpteur a donc déjà un style, c'est un esprit qui pose devant le sien en même temps qu'un corps; l'artiste, en suivant les gestes et les attitudes les plus *naturelles* de ce corps, ne copie donc pas la *nature* (au sens où nous avons pris ce mot, opposant la nature à la pensée). Il n'a donc qu'à ajouter du style à ce qui en possède déjà, tandis qu'en présence des formes inanimées de la nature, l'artiste doit donner du style à ce qui n'en possède pas encore.

Ainsi, pour définir le style, Ch. Blanc a considéré l'art grec, et dans cet art les sujets et les œuvres où le style se trouve, sans doute, mais est le plus difficile à découvrir et à isoler.

— Ch. Blanc a toutefois une troisième façon d'entendre le style : « Une architecture, dit-il, n'a pas de style lorsqu'elle n'inspire aucun sentiment et n'éveille aucune pensée. Une peinture, une statue manquent de

1. Chez les anciens, chez les Grecs en particulier, les corps étaient façonnés avec un soin tout artistique par la gymnastique et les danses; on leur donnait ainsi un style qui devenait *naturel*, puisque ces corps étaient vivants, mais ce style n'était pas l'œuvre de *la nature*. Il en est de même à toutes les époques, et ce style s'acquiert, sans même être enseigné, par l'imitation de ce qu'on voit autour de soi.

style, lorsque, paraissant une imitation littérale et mécanique de la nature, elles ne trahissent aucune âme[1]. » Mais cette façon de définir le style ne concorde plus avec la définition par lui donnée quelques lignes auparavant : « Le style est quelque chose de général et d'absolu ». Au contraire, le style devient quelque chose de particulier et de relatif ; il y aura autant de styles que d'âmes sachant se trahir. Cette contradiction n'en est pas une pour Ch. Blanc, car, d'après lui, dans le style, « au lieu de reconnaître l'âme d'un artiste, on sent passer le souffle de l'âme universelle;... le style est l'empreinte de l'humanité sur la nature », et il en arrive à dire : c'est « quelque chose d'impersonnel[2] ». Ces expressions prêteraient à bien des critiques, mais on peut les épargner à Ch. Blanc et se contenter de celles qu'il s'adresse lui-même, quand il écrit : « Le style n'est pas de mise partout ; si l'on veut donner aux formes la saveur de l'accident, il importe de les particulariser au vif, au plus vif. — Dans des tableaux anecdotiques, des scènes de mœurs... le style serait employé à contre-sens, car la valeur de la pantomime est ici justement dans le tour individuel. — L'école de Hollande a manqué de style[3]. »

C'est ce que nous ne saurions admettre : le style est, nous l'avons vu, un élément essentiel dans l'œuvre d'art, et il est impossible de rayer de la liste des œuvres d'art les œuvres auxquelles Ch. Blanc est bien forcé de reconnaître que le style, tel qu'il l'a défini, est et doit être étranger. En réalité, ces œuvres ont du style, parce que

1. *Grammaire des arts du dessin*, p. 21.
2. *Id.*, pp. 22, 566.
3. *Id.*, pp. 22, 556, 710.

le style n'a pas besoin d'exprimer l'âme universelle[1], il suffit qu'il exprime l'âme de l'artiste, et alors point n'est besoin de faire un Jupiter pour contenir cette âme, le moindre objet la trahit, ne fût-ce que parce qu'il a arrêté l'attention de l'artiste qui l'a choisi entre mille.

Ch. Blanc se contente de reconnaître à ces œuvres du *caractère*, et il distingue, il oppose même le caractère au style. Mais le caractère, c'est ce qui exprime une pensée, trahit une âme; c'est donc, d'après ce qu'il a dit lui-même, la même chose que ce qui constitue le style; entre le style et le caractère il y a différence non pas de nature, mais de degré, et c'est ce que Ch. Blanc semble bien entendre quand, à propos de l'architecture, il dit : « L'édifice passe de l'originalité au caractère, et il s'élève du caractère à la beauté à mesure que les pensées se groupent, se pressent, se généralisent, et, en sens inverse, la beauté descend au caractère et le caractère à la simple originalité à mesure que le nombre des pensées diminuent et qu'elles se précisent pour entrer dans un cadre plus étroit[2]. »

Pour nous, ces différences de degré n'empêchent pas ces diverses œuvres d'avoir du style, mais font qu'elles en ont plus ou moins et que le style qu'elles ont n'est pas, pour toutes, de même qualité. Ce qu'il faut donc retenir de ces observations, c'est que le style, sans lequel il n'est point d'œuvre d'art, tient plus ou moins de place, a plus ou moins de part selon les arts, les genres et les sujets. C'est ce que nous examinerons au chapitre suivant.

1. Nous verrons plus loin (ch. IX et X) en quel sens les Grecs ont mérité qu'on appliquât à leurs arts comme à leur littérature cette qualification d'*humains*.

2. *Grammaire des arts du dessin*, p. 109.

Pour le moment, il nous suffit de retenir que le style étant une expression, et une expression qui tient non pas aux sujets, mais à l'artiste qui les traite, est, dans l'œuvre d'art, un élément susceptible de varier, de varier comme les individus.

Cette variabilité est la première condition requise pour qu'un ordre de faits soit en rapport avec l'histoire, mais, pour tenir au fond même de l'histoire, il faut qu'elle se combine à une certaine fixité, c'est-à-dire que le fait observé dans une certaine étendue de l'espace et du temps se retrouve toujours semblable. C'est ce mélange de fixité et de variété qui détermine les régions et les époques, les deux éléments primordiaux sans lesquels il n'y a qu'une accumulation de faits ou de biographies, mais pas d'histoire.

Le style réunit-il cette double condition? Et, pouvant varier à l'infini, se retrouve-t-il semblable dans certaines régions de l'espace et du temps?

CHAPITRE IV

Le style individuel et le style collectif.

Le mot *style* s'appliquant à tous les arts, nous avons cherché à le définir par des termes applicables, eux aussi, à tous les arts, mais les arts étant de nature différente, il est bon, avant de poursuivre cette étude, de faire de cette définition elle-même une application plus directe à chacun des arts en particulier.

Le style, avons-nous dit, est la présence dans l'œuvre d'une certaine proportion, mais le mot de proportion, nous l'avons déjà fait entendre, ne peut se prendre toujours dans son sens rigoureux et mathématique : en littérature par exemple, un des termes de la proportion réside dans le rapport qu'établit notre esprit entre sa pensée et le monde sensible par l'image duquel il l'exprime et ce rapport n'est pas chiffrable. Même en architecture et en musique, les deux arts où les rapports mathématiques proprement dits tiennent le plus de place, la proportion voulue ne saurait s'obtenir par un calcul mathématique.

On ne doit en effet jamais perdre de vue qu'en art

l'intelligence juge de l'œuvre qu'elle connaît par l'intermédiaire des sens, tandis qu'en mathématique elle raisonne sur des formes abstraites et immatérielles. Il faut donc en art tenir compte des illusions même des sens. Or, comme le remarque Viollet-le-Duc, « dans l'art de l'architecture, on ne saurait établir cette formule : 2 est à 4 comme 200 est à 400; car si vous pouvez, sur des piliers de 2 mètres de hauteur, poser un linteau de 4 mètres de long, vous ne sauriez poser sur deux piles de 200 mètres de hauteur une plate-bande de 400 mètres [1] ». L'effet ne serait pas le même. En observant la même proportion arithmétique, on n'obtiendrait pas pour l'œil la même proportion. Pour que l'œil retrouve la même proportion, il faut donc modifier, corriger la proportion arithmétique, il faut mettre à l'échelle, et pour ce travail délicat il faut être non pas mathématicien, mais artiste.

S'il faut être artiste pour donner à une œuvre la proportion qu'on désire qu'elle paraisse avoir, il faut jusqu'à un certain point être artiste pour reconnaître dans l'œuvre cette proportion réalisée; ni le mètre, ni le compas ne permettent d'en juger, c'est à l'œil seul de la sentir. De là des incertitudes et même des erreurs possibles pour ceux dont l'œil ou l'oreille ne seraient pas suffisamment exercés, pour ceux surtout qui ne posséderaient pas ce sixième sens, dont le siège est plus encore dans l'esprit que dans le corps, le sens esthétique.

Toutefois, en considérant comment dans chacun des arts en particulier la proportion se réalise, on peut relever certains traits plus facilement saisissables qui,

1. *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, au mot *Style*.

résultats eux-mêmes de cette proportion, en deviennent l'indice. Ces traits, à eux seuls, ne constituent pas le style, ils n'en sont que le signe ou le signalement : on ne doit donc pas par eux seulement déterminer les styles, mais par eux on est préparé, acheminé à le faire. Il peut arriver en effet qu'un signalement analogue corresponde à deux styles qui diffèrent, parce que le style réside essentiellement dans la proportion : elle seule en est le trait distinctif.

Reprenons la distinction signalée plus haut des arts d'imitation et des autres arts. Dans ces derniers, qu'on pourrait appeler des arts de construction, sinon de création, la proportion, pour se réaliser, peut non seulement modifier les formes de la nature ou naturelles, mais elle peut de plus créer des formes. Ces formes, qui sont alors entièrement son œuvre, deviennent un signe plus saisissable de sa présence.

Architecture. — Ainsi, en architecture, l'artiste, par la combinaison des formes de la nature ou naturelles, peut créer des formes nouvelles. Les formes naturelles, et nous entendons par là celles qui relèvent de la géométrie, se prêtent à des combinaisons sans fin pour donner des figures dont la proportion a disposé toutes les parties. Dans les formes de la nature, qu'elles soient empruntées au règne végétal ou au règne animal, on a ici toute latitude pour les modifier afin de les faire rentrer dans la proportion voulue, puisqu'elles ne sont pas des sujets, mais simplement des motifs.

Voici une branche de laurier dont je veux faire un motif d'ornementation, je suis libre de choisir l'échelle à laquelle je la veux figurer, libre de lui faire occuper tout

l'espace à décorer ou une partie seulement de cet espace dans lequel elle semblera flotter, je puis l'infléchir ou la redresser, multiplier les feuilles, en faire un tors et une guirlande ou bien les représenter au naturel; dans cet état, il m'est loisible de les animer comme au souffle du vent ou de les présenter au repos; je puis encore rattacher ce laurier par un ruban, par un nœud, le faire sortir d'une volute ou le jeter comme par mégarde dans le vide qu'il doit combler.

Enfin la combinaison des deux ordres de formes permettant d'allier à la souplesse des formes naturelles la richesse de celles de la nature, et cette union n'ayant d'autre loi que la proportion qu'il s'agit de réaliser, les motifs décoratifs qui en naissent incarnent véritablement cette proportion.

La proportion est aussi l'unique loi de cette forme architectonique par excellence, la moulure. Bien que cette dernière ait souvent sa raison d'être dans des nécessités pratiques de construction telles que le rejet des eaux loin de la base du mur, c'est la proportion seule qui en dispose les éléments, c'est elle qui tantôt multiplie et rapproche les lignes parallèles, tantôt élargit le champ qui les sépare; ici, creuse des gorges profondes, contrastes de puissants reliefs, là combine de faibles saillies avec finesse, mais fermeté; tantôt arrondit les reliefs en courbes fières ou gracieuses, en doucines ou quarts de rond, tantôt les accentue en arêtes vives et aiguës; ici aligne les denticules, les oves et les perles, là fait courir au-dessous du larmier un riche feuillage ou ramper des animaux fantastiques. Sans faillir à son but, la moulure peut donc, au gré de la proportion, prendre bien des figures, avoir autant d'expressions que de profils.

Musique. — Dans cette architecture des sons qu'on appelle la musique, l'artiste a aussi pleine liberté pour réaliser la proportion au moyen de combinaisons résultant du triple agencement du rythme, de la mélodie et de l'harmonie. Mais ces combinaisons, à cause de leur extrême délicatesse et de leur infinie variété, sont pour ainsi dire instables, un grand nombre pouvant répondre à une même proportion, aucune n'a le privilège exclusif de l'incarner; par elles, on ne peut donc sûrement, à première vue, discerner le style. Il faut faire exception pour les cadences qui terminent les phrases musicales : en elles, nous avons véritablement l'incarnation de la proportion qui a dominé tout le morceau. L'affectation de certains intervalles dans la mélodie, de certains dessins[1], de certains ornements, de certains modes d'accompagnement, une certaine souplesse ou une certaine carrure dans le rythme sont encore des marques du style, mais ce ne sont pas des marques exclusives; la variété est ici si grande et l'art si souple que la même proportion peut se réaliser sans avoir recours à ces formes.

1. Le mot *dessin* n'est pas ici une pure métaphore. Si l'on considère des pages de musique de différents styles, gravées soigneusement en espaçant les notes proportionnellement à leur valeur ou à celle des soupirs et des pauses qui les séparent, dans le dessin formé par une ligne qui relierait entre elles les notes ainsi disposées, on remarquera, en parcourant par ordre de date des œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles, — pour la partie de chant : ici des mouvements larges ou d'une brusque franchise, de vives et impétueuses saillies; là des courbes douces et sinueuses dentelées comme une broderie; ailleurs des lignes plus raides et plus droites; — pour les parties accompagnantes : ici la reproduction fidèle ou l'imitation de la partie de chant elle-même, le plus souvent avec une basse marchant d'un pas ferme et mesuré; là des lignes dont les mouvements en général minimes s'enchaînent, se correspondent ou se répondent en formant une trame à la fois souple et serrée; ailleurs des dessins réguliers qui se reproduisent régulièrement.

Littérature. — En littérature, on ne saurait considérer comme résultat direct du style, et par suite comme marques et signes du style, les formes mêmes de la langue; ces formes, nous l'avons vu, apprises dès l'enfance en même temps que la parole, jouent le rôle de formes naturelles sur lesquelles opère le travail du style.

Il n'appartient pas à un auteur de changer la forme des mots sous peine de devenir inintelligible, et cette forme, sauf quelques diminutifs familiers, tendres ou gracieux, n'a pas de style par elle-même. Qu'on dise *ains* ou *mais*, voilà qui ne change en rien l'expression d'un discours, et inversement l'expression de plusieurs discours peut être différente et les mots identiques : telle phrase de Philippe de Commines aurait pu être écrite par Bossuet et pourrait l'être aujourd'hui; les formes de la langue en effet se perpétuent et c'est ce qui rend plus difficiles à saisir du premier coup les différences de style. En architecture, par exemple, avec le style changent généralement les formes elles-mêmes : ainsi il y a plusieurs architectures françaises distinctes à première vue, il n'y a qu'une langue française.

La forme des mots en effet, du moins en général, n'est pas l'œuvre du style, mais le choix des mots et leur ordonnance. Ce choix, lorsqu'il s'agit d'exprimer des pensées abstraites au moyen de mots désignant des choses concrètes, c'est une véritable création, une création de sens et par suite une création de forme, d'une forme nouvelle pour une pensée qui jusque-là avait revêtu d'autres formes ou qui peut-être, faute de forme convenable pour se produire, était restée obscurément sentie dans l'esprit de quelques-uns ou de tous. Mais ces formes varient avec chacune des pensées qu'elles

sont chargées d'exprimer, et comme ces pensées ne nous sont connues que par elles, il devient difficile de saisir, à travers les différences des pensées successivement exprimées, la proportion constante qui existe entre chacune de ces pensées et la forme sous laquelle elle se manifeste. Ici, chez les bons auteurs du moins, point de motifs dont le seul but soit de réaliser la proportion; toute idée est un sujet à l'occasion duquel seulement elle se réalise. Toutefois il y a certaines pensées plus hautes et plus générales dont l'étiage est pour ainsi dire connu, et, à la façon dont ils les expriment, on peut juger de la proportion du style des auteurs. On peut encore, même chez les bons auteurs, signaler à propos des mêmes idées ou d'idées analogues le retour de certaines expressions, de certaines images, de certaines comparaisons qui plus et mieux que toutes autres incarnent et résument la proportion diffuse dans tout l'ouvrage.

A côté de la traduction de chacune des idées par les mots, il y a la traduction du lien qui existe entre elles par les phrases. Les formes ici sont offertes par la syntaxe de la langue, mais la syntaxe, nous l'avons vu, ne détermine pas à elle seule la construction de la phrase. Il y a une architecture de la phrase dans laquelle le style et sa proportion jouent un grand rôle. Or l'action du style est ici plus facilement reconnaissable que lorsqu'elle s'exerce sur la traduction de chacune des idées par les mots : deux idées dissemblables en effet ne peuvent être exprimées par les mêmes mots, tandis que deux phrases exprimant des idées dissemblables peuvent être construites de même. Tantôt les propositions seront enchevêtrées, entrecoupées d'incidentes, rattachées les

unes aux autres par mille liens sinueux; tantôt elles seront coordonnées avec un ordre logique ou harmonieusement groupées autour de ce qui doit frapper l'esprit, ou encore reliées entre elles pour se dérouler avec ampleur, se balancer et se répondre en formant des périodes; tantôt alertes et brèves, elles seront plutôt juxtaposées, n'indiquant leurs rapports réciproques que par leur succession. La structure de la phrase, œuvre du style, en reflète donc et en signale la proportion.

Ainsi, dans tous ces arts, il y a des formes sous lesquelles pour ainsi dire cristallise cette proportion qui est le style. Ces formes, qui en sont plus directement issues, permettent de la mieux découvrir parce qu'elle s'y révèle plus distinctement; mais de plus, ces formes, une fois créées servant (car il est toujours très difficile de créer) à tous ceux qui veulent réaliser cette même proportion ou une proportion très sensiblement analogue, elles décèlent dans l'œuvre l'existence probable de la proportion qu'elles réalisent le plus pleinement : c'est pourquoi nous les appellerons *typiques*.

Peinture et sculpture. — Dans les arts d'imitation, la peinture et la sculpture, au contraire la proportion, par suite des nécessités même de l'imitation, pour se réaliser, non seulement ne peut pas créer de formes, mais est moins libre pour modifier celles qu'elle emprunte. La modification des formes de la nature est sans doute, nous l'avons vu, toujours possible, mais cette modification, nous l'avons également noté, a des limites parfois assez rapprochées [1].

1. En peinture, c'est par le dessin surtout que se réalise la proportion — le dessin qui, comme le dit si bien Bossuet, « est l'âme

Aussi est-il plus facile de distinguer à première vue une ogive d'un plein cintre qu'un arbre peint par un homme du XVIIe siècle de celui qu'a peint un homme du XVe. Le style du peintre opère sur une forme donnée, celui de l'architecte fait lui-même la forme par laquelle il se manifeste.

Pour reprendre l'exemple de tout à l'heure, la branche de laurier fait ici partie d'un arbre, elle ne part plus d'un nœud disposé à plaisir, mais d'un tronc ; son échelle dépend de celle de l'arbre dans le tableau et le calme ou l'agitation de ses feuilles obéissent eux-mêmes aux convenances imposées par la scène représentée. Aussi est-ce dans le choix de cette scène, duquel dépend tout le reste, que réside surtout la liberté de l'artiste. Le sujet, moins souvent imposé qu'en architecture, sera, dans la plupart des cas, choisi par l'artiste et choisi d'après son style, c'est-à-dire choisi en vue de la réalisation la plus complète et la plus parfaite possible d'une certaine proportion par les objets de la nature qui concourront à la représentation de ce sujet.

Ainsi les sujets eux-mêmes, dans les arts d'imitation, sont dans une certaine mesure, dépendants du style. Il y a des sujets qui se prêtent mieux que tous autres à un style donné, non seulement parce qu'ils permettent l'emploi de certaines formes de la nature plus favorables

de la peinture » (*De la connaissance de Dieu et de soi-même*, ch. I, § XV) — c'est en lui par suite qu'il faut chercher avant tout à reconnaître le style bien plutôt que dans la couleur. Celle-ci néanmoins en porte aussi l'empreinte : proportionnée elle-même au dessin, vive ou atténuée, fondue ou heurtée, elle n'est pas, elle ne doit pas être une copie exacte et détaillée des teintes de la nature (la crudité de certaines, des verts en particulier, ne se supporterait pas), mais une interprétation d'ensemble, une transformation et comme une transposition.

à la réalisation de la proportion de ce style, mais parce qu'ils permettent un plus complet épanouissement de l'expression qui découle de cette proportion, par suite de l'accord intime et parfait qui existe entre l'expression réclamée par eux et celle qui vient du style. Ces sujets, que leur fréquence et plus encore leur réussite désignent à l'attention, peuvent être regardés comme indices de la proportion qui les a fait choisir de préférence à d'autres et par suite comme *typiques*[1].

Mais il n'est pas besoin de pouvoir choisir un sujet pour être libre de choisir les formes qui s'adaptent le mieux à telle ou telle proportion, il suffit le plus souvent de savoir le disposer, le composer de façon à ce que ces formes non seulement y entrent, mais y tiennent les premières places, tandis que les formes contraires ou moins favorables à cette proportion en soient éliminées ou au moins n'y occupent qu'un rang secondaire. Il y a tant de manières différentes de composer un même sujet que l'imitation d'objets très divers peut entrer dans la représentation d'une même scène. Celui-ci la placera dans un paysage gracieux ou imposant, cet autre la détachera sur un fond neutre, un autre y introduira des animaux, des chiens ou des lévriers, celui-ci des mendiants déguenillés, celui-là des seigneurs en somptueux costumes, cet autre des anges s'accompagnant des instruments de musique les plus variés.

1. Cela est si vrai que, devant certaines scènes de la nature elle-même, on évoque parfois le nom d'un peintre. « C'est un vrai Rembrandt », dira-t-on devant des têtes d'une expression sombre et puissante malgré leur laideur, et devant un paysage calme aux contours amollis par la brume : « Quel beau Corot! » Et cependant ni Rembrandt, ni Corot n'ont travaillé à ces sujets, mais ils les eussent choisis, parce qu'ils sont en conformité avec leur style.

La nature est si riche que le seul fait de choisir parmi tout ce qu'elle offre à l'imitation, même pour un sujet donné, équivaut presque à une création. Ces objets particulièrement choisis, amoureusement imités et qui se retrouvent souvent, quel que soit le sujet traité, sont donc eux aussi *typiques*.

Le style, qui souvent détermine le choix du sujet, détermine donc plus encore la manière de le composer : cette manière dépend de lui bien plutôt que du sujet.

Cette observation ne s'applique pas seulement aux arts d'imitation, mais encore aux autres arts : en littérature, nous avons déjà remarqué plus haut combien était étroitement lié le travail de composition avec le travail d'expression. Ces deux travaux que l'analyse distingue se confondent en pratique, sauf pour les grandes lignes qu'impose plus ou moins la suite naturelle ou l'enchaînement logique des idées dans la narration et la démonstration. Il en est de même en architecture : en dehors de certaines lignes du plan qu'imposent la destination de l'édifice et les nécessités de la construction, il y a toute une partie du plan qui est dictée beaucoup plutôt par la proportion du style, afin de permettre aux formes qui rentrent le mieux dans cette proportion de trouver place, de se développer, de se montrer.

Cette proportion, les formes que nous avons appelées typiques, la fréquence et la réussite de certains sujets, particulièrement propres à sa réalisation, une certaine manière de composer ou de disposer les autres en vue de cette même réalisation nous la signalent et nous la révèlent, mais ne suffisent pourtant pas à nous per-

mettre d'attribuer l'œuvre à tel ou tel style par le seul fait de leur présence.

Il peut arriver et il arrive en effet que des formes, non pas identiques sans doute, mais très analogues, appartiennent à des styles différents; la différence réside même souvent moins dans la forme prise en elle-même que dans la place qu'elle occupe dans l'ensemble et la relation dans laquelle elle se trouve avec les autres parties de l'œuvre. En effet, si la proportion doit, comme nous l'avons dit, s'appliquer jusqu'au détail de la structure de chacune des formes, elle doit surtout s'appliquer au rapport des différentes formes dont la jonction constitue la structure de l'œuvre totale ou tout au moins d'une partie de l'œuvre faisant à elle seule un tout.

Ni une colonne, ni un plein cintre, ni une ogive, ni un ornement ne sont destinés à être vus seuls. La colonne supporte, le plein cintre et l'ogive reposent sur quelque chose, l'ornement décore une surface; or, ce qu'il faut considérer surtout, c'est le rapport de la colonne avec ce qu'elle supporte, celui du plein cintre et de l'ogive à la fois avec ce qu'ils supportent et ce sur quoi ils reposent, celui de l'ornement avec la surface et la position de la surface qu'il décore. La même forme prend du reste une valeur différente suivant sa place dans l'ensemble; on ne peut donc isolément déterminer exactement sa valeur, encore moins peut-on, d'après le jugement porté sur elle isolément, juger du style de l'œuvre entière.

C'est ce qui explique que les mêmes formes puissent prendre place dans différents styles, nous disons les mêmes formes *nominalement*, car dans la réalité elles ne

seront le plus souvent qu'analogues, et non pas identiques, elles se composeront des mêmes lignes, disposées dans le même ordre, mais selon une proportion différente. Cette différence délicate, mais essentielle, ne se traduit pas dans les termes par lesquels on les dénomme; ces termes restent les mêmes, ne tenant compte que de l'analogie des formes brutes sans avoir égard à la proportion qui les anime et les différencie; dès lors ils deviennent trompeurs surtout pour ceux qui, par la seule présence de certaines formes, prétendraient déterminer le style d'une œuvre. Ainsi ce qui peut aider à discerner et reconnaître les styles, peut parfois devenir un écueil et les faire confondre.

C'est ainsi, pour ne pas parler de celles du gothique plus différentes encore, qu'une colonne Renaissance diffère d'une colonne Louis XIII, d'une colonne Louis XIV, d'une colonne Louis XV, d'une colonne Louis XVI, et cependant c'est toujours une colonne faite sur le modèle des ordres antiques, composée d'un mélange de formes géométriques et de formes imitées de la nature disposées dans le même ordre; mais il y a dans le galbe, dans le renflement, dans les moulures de la base, dans l'ornementation des chapiteaux, dans l'enroulement des volutes et dans le rapport de toutes ces parties entre elles une proportion différente d'où résulte une expression différente : ici une finesse délicate, là une force un peu lourde, ici une grandeur majestueuse, là une grâce élégante qui les font déjà discerner; leur place dans le monument achèvera de les faire distinguer. Il en est de même de tous les ornements (palmettes, rosaces, vases...) qui, semblables par le nom, se retrouvent différents par la proportion dans les différents styles.

La présence d'une colonne d'ordre classique, d'un plein cintre ou d'une ogive, de tel ou tel ornement, ne détermine donc pas à elle seule le style d'une œuvre, aussi ne convient-il pas de désigner un style par le nom de la forme qui y prédomine; cette forme n'est qu'un indice et non un trait essentiel du style; elle peut être absente et le style exister, comme elle peut être présente dans un autre style; la proportion seule est l'essence du style. Il y a des édifices romans avec des ogives et des édifices gothiques sans ogives[1]. Ceux qui, croyant réaliser un progrès scientifique, ont remplacé par l'expression *style ogival* celle de *style gothique* ont remplacé par une expression esthétiquement fausse une expression historiquement inexacte sans doute, mais consacrée par l'usage et somme toute justifiable, si, prenant la partie pour le tout, on entend, par les Goths, les barbares en général, c'est-à-dire ceux qui étaient étrangers au monde gréco-latin, et par gothique un style, plus que tout autre de la civilisation occidentale, différent de celui des Gréco-Latins.

Si les formes en architecture, c'est-à-dire là où elles sont le plus arrêtées et précises, ne suffisent pas à déterminer le style de l'œuvre, à plus forte raison en est-il de même dans les autres arts.

Les cadences terminales, les contours du dessin mélodique, le mode d'accompagnement, l'allure du rythme en musique, les phrases périodiques ou non en littérature ne sont que des indices. Il en est de même du choix des sujets et des objets imités de préférence dans

1. Ainsi Notre-Dame de Noyon. « Ses arcades à plein cintre elles-mêmes n'ont du plein cintre que la forme; elles n'en ont ni l'esprit, ni le caractère. » (Vitet, *Notre-Dame de Noyon*, § VIII.)

les arts d'imitation. Il faut contrôler, compléter les indications qu'on y puise pour déterminer avec précision et certitude le style d'une œuvre. Ce contrôle et cette preuve, c'est l'étude de la proportion qui, seule, peut nous les fournir.

*
* *

La simple observation des signes que nous venons de relever permet cependant déjà de grouper, dans chacun des arts, la plupart des œuvres. On voit alors, dans chacun des groupes, prédominer les mêmes formes typiques, les mêmes sujets typiques; puis, considérant de plus près ces formes et ces sujets, on peut se mieux pénétrer de la proportion dont ils sont issus et, remontant jusqu'à elle, on peut alors achever le classement ébauché.

Dans ce classement définitif, un même groupe comprend des œuvres qui présentent non seulement les mêmes signes que nous avons relevés, mais qui les présentent disposés de même, d'après une même proportion et surtout qui présentent dans leurs autres parties la proportion dont ce signe est l'image plus parfaite et plus frappante. Ainsi on s'assure que ce signe n'est pas là accidentellement, comme une épave ou un souvenir, mais qu'il tient à l'œuvre, comme la fleur à la plante dont elle révèle à elle seule la nature et la structure.

Une même proportion domine donc et les diverses parties et l'ensemble de chacune des œuvres qui composent un même groupe. Sans avoir une rigueur mathématique, puisqu'il s'agit d'œuvres de dimensions diffé-

rentes, et que, pour obtenir un même effet, il faut modifier la proportion selon les dimensions, la similitude entre les proportions de chacune est assez frappante pour qu'on puisse dégager la proportion type à laquelle ces œuvres se rattachent toutes. Elles gravitent, pour ainsi dire, autour d'elle, c'est d'elle qu'elles tiennent cette unité d'expression qui fait qu'elles se ressemblent malgré la diversité des sujets et qu'elles diffèrent si profondément des œuvres d'un autre groupe.

Cette unité de proportion est la preuve d'une unité de style. Mais si, comme il est facile de s'en convaincre, toutes les œuvres d'un même groupe ne sont pas d'un même auteur, c'est que le style n'est pas quelque chose de purement individuel.

Si d'autre part, ce qui est facile au moins pour celles dont l'attribution est certaine, on groupe les œuvres par nom d'auteurs, entre les œuvres d'un même auteur, on remarquera encore des similitudes dans les formes, le choix et la composition des sujets et surtout une similitude dans la proportion : le style est donc en même temps quelque chose d'individuel.

Pour rendre plus frappantes ces deux vérités, qui résultent de simples constatations, nous dirons que toute œuvre d'art a sinon deux styles (ce qui est impossible, puisque le style est l'élément même qui en fait l'unité), du moins un style que l'on peut décomposer en deux : d'une part, les formes communes à tout un groupe d'œuvres, la proportion générale dans les limites de laquelle varient les proportions particulières aux œuvres de chaque artiste; d'autre part, les formes plus particulièrement choisies par chaque artiste parmi les précédentes et la proportion par lui plus spécialement adoptée

dans les limites de la proportion générale précédente. Ce sont comme deux styles superposés ou plutôt confondus qu'on ne peut distinguer que par la comparaison d'œuvres d'auteurs différents, en retenant ce qui est commun à toutes dans le style de chacune. Ce quelque chose de commun, c'est ce que nous appellerons par opposition au *style individuel* par lequel nous entendons ce qui est propre à chaque auteur, le *style collectif*, parce qu'il appartient à toute une collection d'œuvres et d'artistes [1].

Mais en classant et groupant les œuvres d'art d'après les formes, le choix et la composition des sujets, la proportion surtout, le style individuel n'est pas toujours le dernier terme auquel on puisse s'arrêter. Il arrive en effet que dans le groupe des œuvres d'un même artiste, on peut encore distinguer des sous-groupes caractérisés chacun par une similitude plus étroite dans les formes, le choix et la composition des sujets, dans la proportion elle-même.

C'est que le style individuel à son tour peut se subdiviser en *manières* qui ne sont que les styles successifs d'un même individu aux différentes périodes de sa vie. On distingue parfois chez un même artiste jusqu'à trois manières. Jeune, il recherchait de préférence telles formes, tels sujets et les modifiait selon telle proportion; plus tard, la proportion qu'il préfère est différente et il choisit d'autres formes qu'il modifie d'après elle.

La différence entre les manières d'un même artiste n'est pas toujours de même nature : tantôt c'est une

1. Nous verrons plus loin (ch. VII), en étudiant la nature et l'origine de ce style, que cette dénomination peut se justifier par des raisons plus fortes encore.

même proportion qui, timide d'abord, se précise, s'exagère souvent, ne tolérant plus que quelques formes dont elle s'est rendue maîtresse et tournant parfois au procédé, on retrouve alors le même style sous des manières différentes; tantôt c'est une proportion qui succède à une autre et qui, tout en en laissant subsister quelques traces, modifie les formes usitées par la première et recourt à de nouvelles, c'est plutôt alors la même manière qu'on reconnaît à travers des styles différents. Dans ce dernier cas, les œuvres d'un même auteur appartiennent à deux collections d'œuvres différentes, elles n'ont pas le même style collectif, elles sont la transition entre deux styles collectifs successifs : une partie se rattache à celui qui s'en va, une autre à celui qui va venir. Telle l'œuvre de Raphaël; l'œuvre de Corneille au contraire s'affirme dans un même style qu'elle finit par exagérer; celle de Beethoven présente à la fois les deux phénomènes : elle porte la marque de deux styles successifs et certains traits qui tendent à s'exagérer permettent de distinguer dans le second de ces styles une troisième manière.

Ce qui est individuel dans le style, ce qui est moins qu'individuel — les manières — puisqu'un même individu en peut avoir plusieurs, ne saurait satisfaire à cette condition d'une certaine fixité à côté de la variabilité qui nous a paru nécessaire pour qu'un ordre de faits soit en rapport avec l'histoire : ce qui est et demeure purement individuel n'est pas proprement historique. C'est donc à ce qui est collectif dans le style qu'il faut s'attacher, c'est-à-dire à ce qui est commun à plusieurs. Il restera à déterminer à combien cela est commun, ou en d'autres termes à quelle portion de l'espace et du temps s'étend

la fixité : c'est ce que nous chercherons à faire au chapitre suivant.

Ce qui est collectif paraît être dans le style l'élément dominant, si, comme nous le remarquions, les variations du style individuel d'un même auteur ne sont pas le plus souvent sans rapport avec celles du style collectif. Mais cette expression de *style collectif*, par laquelle nous entendons ce qui est collectif dans le style d'une œuvre, demande à être précisée.

*
* *

Le style collectif, avons-nous dit, ne se présente à nous dans les œuvres que mélangé de style individuel, et c'est par la comparaison des œuvres que nous pouvons le découvrir. Dès lors le style collectif n'est-il qu'une abstraction formée par notre esprit de ce qu'il y a de commun entre les styles individuels de plusieurs auteurs ou bien est-ce une réalité, c'est-à-dire y a-t-il des œuvres où le style collectif soit saisissable sous une forme concrète? Peut-on l'étudier, comme on étudie les institutions indépendamment des hommes par qui elles s'exercent?

Sans doute si l'on cherche une œuvre présentant le type du style collectif dans toute sa pureté, il sera difficile de la trouver : il y a presque toujours une pointe de style individuel qui s'y vient mêler, ou un défaut de réalisation complète tenant à une cause quelconque; cependant il y a des œuvres où le mélange est si faible, où la réalisation est si réussie qu'on peut à bon droit les considérer comme présentant vraiment le style collectif.

Ces œuvres, quelles sont-elles? Nous allons essayer

de donner quelques indications capables de les faire distinguer de celles où prédomine au contraire le style individuel. Nous les appellerons dès maintenant les plus *significatives*, puisque c'est en elles que se trouve le plus développé ou le plus visible cet élément dans lequel réside le rapport entre l'art et l'histoire. Mais c'est seulement après avoir étudié l'origine et la nature de ce rapport que nous pourrons déterminer quelle est leur signification, son étendue et sa portée.

Remarquons d'abord que, dans tous les arts, ce qu'on peut appeler la technique, en entendant ici par ce mot non pas les procédés matériels d'exécution, mais l'ensemble des règles d'après lesquelles on exécute, cet ensemble qu'on peut étudier abstraction faite de tel ou tel auteur, est l'œuvre presque exclusive du style collectif, une œuvre en tout cas d'où est exclu le style individuel. Les règles en effet ne deviennent règles que du jour où elles sont observées par plusieurs, sinon par tous ; ce qui est et reste purement individuel ne fait jamais partie de la technique d'un art.

Les règles, disons-nous, dépendent du style; en effet les règles ne sont qu'une recette pour aider à réaliser une proportion. Elles enregistrent ce qu'ont fait les auteurs qui ont le mieux réalisé cette proportion, elles consacrent leur pratique. Nous avons vu tout à l'heure le style déterminant la création de certaines formes; l'emploi de ces formes, quand il se généralise, tend à devenir une règle. Mais ces formes elles-mêmes, si elles sont imbues de la proportion recherchée et cadrent avec elle, ne suffisent pas à sa réalisation complète : de là d'autres règles qui président à la manière d'employer

ces formes et qui, selon les arts, régissent plus ou moins jusqu'au détail de l'exécution. Toutes ces règles, on le voit, représentent ce qu'il y a de collectif dans le style des auteurs de l'époque où elles se sont formées.

Dès lors elles ne sauraient gêner et elles facilitent grandement la tâche de ceux dont le style individuel se rattache à ce même style collectif, c'est-à-dire participe à cette même proportion; au contraire, elles gênent, elles heurtent l'unité de l'œuvre de ceux dont le style individuel n'a pas de rapports avec ce style collectif et s'inspire d'une proportion différente, elles leur sont un obstacle qu'ils cherchent à franchir ou à briser. Ainsi s'expliquent et l'autorité dont jouissent les règles et le discrédit dans lequel elles tombent, et les admirations et les colères qu'elles provoquent tour à tour, les uns en faisant le plus ferme appui, les autres l'entrave du génie.

Toutefois il ne faudrait pas se méprendre sur le sens de ces paroles ni en abuser : d'une part, elles ne préconisent point la suppression des règles, elles en affirment au contraire la nécessité, puisqu'elles les présentent comme une conséquence du style, élément essentiel de l'œuvre d'art; d'autre part, elles ne détruisent pas, du moins pour toutes les règles, ce caractère d'une certaine immutabilité que leur donnent ceux qui les présentent comme l'expression de l'absolu.

En effet, à côté des règles qui découlent de tel ou tel style, il y a en art des règles qui reposent sur la logique ou sur la nature des choses : telles les règles fondamentales de la syntaxe, celles de l'harmonie. Celles-là ne sont pas le propre d'un style, bien qu'elles se soient souvent révélées sous l'influence d'un style, mais elles passent de style en style, elles règnent sur tout un peuple,

sur toute une race, quelques-unes même sur tout homme. A ces règles, on peut en assimiler quelques autres que de grands styles ont consacrées. Nous verrons en effet plus loin que tous les styles ne se valent pas; il en est qui ont tant de force et d'élévation que certaines des règles, en général simples, qui y ont été observées, ont le privilège de ne vieillir point et, légèrement modifiées, de passer de style en style; elles deviennent ainsi pour l'art comme une seconde nature.

Au contraire, les règles, en général plus étroites, qui sont particulières à un style ne sauraient convenir à un autre; légitimes dans ce style, elles sont illégitimes ailleurs, elles doivent disparaître ou être modifiées : telles qu'elles sont, elles ne peuvent coexister avec les règles qu'implique un autre style. Elles iraient à l'encontre de ce qui était leur propre but et leur raison d'être : au lieu de favoriser la proportion de ce style, elles lui feraient obstable, puisqu'elles appartiennent à un autre, c'est-à-dire à une proportion différente; elles créeraient des disparates au lieu d'engendrer l'unité [1].

1. Dans la musique, grâce à sa merveilleuse souplesse et à la variété des combinaisons auxquelles elle se prête, les règles de styles successifs différents ont pu jusqu'à un certain point subsister. Aussi les traités d'harmonie les consacrant toutes, sans les distinguer, sont-ils devenus une accumulation de règles et aussi de remarques et d'exceptions pour les corriger et les contredire; ces dernières sont en réalité d'autres règles ayant leur origine et leur raison d'être dans d'autres styles. La coexistence de toutes ces règles, théoriquement exposées, produit un amalgame informe et inextricable; l'élève le plus souvent n'en garde que cette impression funeste : tout est défendu et tout est permis. S'il trouve en lui ou autour de lui les éléments d'un style fort, il ne tarde pas, choisissant parmi ces règles et ces contre-règles, à se faire à lui-même un corps de règles, sinon, après avoir surchagé sa mémoire de règles, il se trouve sans règles, errant sans guide dans l'immense domaine du possible, attiré surtout par le bizarre, trop séduisante contrefaçon de l'original.

Ces deux sortes de règles se rencontrent dans tous les arts : les unes particulières à un style, les autres propres à l'art lui-même; seulement ce classement théorique est très difficile à opérer en fait, et c'est la source de toutes les discussions : certains défendent comme fondamentales pour l'art des règles dépendant d'un style et les déclarent immuables; d'autres, n'en regardant aucune comme nécessaire, prétendent émanciper l'art et ne prennent pas garde qu'ils le suppriment, car les règles en sont le soutien indispensable : les unes parce qu'elles sont l'expression de la logique, de la nature des choses ou de l'expérience acquise, les autres parce qu'elles sont l'expression du style sans lequel il n'est point d'art. Si donc on rejette les règles reçues, c'est qu'on s'écarte du style collectif qui avait engendré ces règles, et, pour le faire avec succès, il faut avoir un autre style, un style individuel au moins, c'est-à-dire se conformer, fût-ce à son insu, à d'autres règles pour réaliser une proportion, règles que des traités enregisteront peut-être, si l'emploi de cette proportion se généralise.

Ce qui rend plus difficile encore le départ entre les deux catégories de règles que nous avons signalées, c'est que les règles propres à l'art elles-mêmes ressentent indirectement au moins et par contre-coup l'influence des variations des règles particulières au style; quand ces dernières changent, les autres subissent parfois quelques modifications; elles doivent en effet, tout en subsistant, puisqu'elles sont fondamentales, s'accommoder avec les nouvelles règles dictées par le style, puisque le style est l'élément suprême d'unité.

Ainsi les règles de la syntaxe qui sont le propre d'une langue, tout en subsistant dans leurs grandes lignes

aussi longtemps que cette langue elle-même, reçoivent certaines modifications suivant les divers styles dont cette langue reçoit l'empreinte : certaines constructions, certaines tournures affectionnées par un style sont répudiées par un autre [1].

En sculpture et en peinture, nous avons vu les règles qui dérivent des proportions normales du corps humain fléchir leur rigueur et s'incliner parfois devant ces règles plus délicates qui dérivent de la proportion du style.

En musique enfin, les règles de l'harmonie qu'on croirait volontiers immuables, tout en ayant une plus grande fixité que beaucoup d'autres, ne laissent pas de se prêter à des altérations nombreuses. Les changements survenus dans l'harmonie sont en relation avec les changements survenus dans le style; ils sont la conséquence des changements survenus dans l'expression recherchée et non d'un développement scientifique indépendant [2] ou d'une disposition physique différente de nos oreilles.

1. « La grammaire, observe justement Taine, se reforme en même temps et dans le même sens que le dictionnaire... La méthode qui arrange la phrase simple arrange aussi la période, le paragraphe et la série des paragraphes; elle fait le style, comme elle a fait la syntaxe. » (*L'Ancien Régime*, liv. III, ch. II.)

2. On a beaucoup abusé de cette idée que l'harmonie est une science qui progresse et que, par ce fait seul, la musique s'enrichit de combinaisons nouvelles. Le contrepoint, tel que le conçurent et le pratiquèrent le moyen âge et la Renaissance, est si savant qu'aujourd'hui encore on n'appellerait pas musicien celui qui n'y serait pas exercé. Quant à la hardiesse des combinaisons et des dissonances, Bach et beaucoup d'autres autour de lui ont osé tout ce qu'on peut rêver; ceux qui les ont suivis et qu'on appelle les classiques ont fait à leur tour des chefs-d'œuvre, mais avec une harmonie généralement moins compliquée. Aujourd'hui les efforts des plus novateurs tendent souvent à l'enrichir ou à la modifier bien moins par des acquisitions nouvelles que par un retour, qu'ils le veuillent ou non, aux tonalités du moyen âge, parfois même à celles de l'antiquité.

La tolérance de l'oreille a sa raison dans les exigences des styles : l'oreille accepte, en tant qu'elle n'est qu'un intermédiaire par lequel l'œuvre d'art se présente à l'esprit, ce qu'elle repousserait comme organe; mais il ne faudrait pas abuser de sa patience.

On ne doit pas en effet, même sous prétexte de style, modifier à la légère les règles fondamentales d'un art, qu'elles tiennent à sa nature ou viennent de cette seconde nature que forme une grande tradition, sans que la nécessité de la modification soit justifiée : à la fois par ce qu'exige le style pour se réaliser et par l'impossibilité de réaliser autrement ce qu'il exige. Le plus souvent les règles propres à un art peuvent être respectées par les règles particulières à un style et conciliées avec elles; mais trop souvent on aime mieux tout rejeter, sans même avoir un style qui légitime ce rejet et puisse combler le vide qui en résulte.

Ainsi le style que nous avons vu pénétrant l'œuvre d'art dans son ensemble comme dans ses moindres parties, depuis le plan jusqu'au détail des ornements, pénètre la technique même de l'art, s'incruste pour ainsi dire en elle, et rien n'est plus naturel si le style est l'élément d'unité de l'œuvre. Tout ce qui concourt à sa formation doit en porter la marque, avoir été façonné par lui.

Seulement le style ne pénètre la technique qu'en tant qu'il est collectif. Ce qui dans le style d'un artiste est purement individuel ne s'incorpore pas à la technique même de l'art; cet artiste peut avoir une manière à lui de se servir de la technique[1]; il peut en négliger cer-

1. C'est ce qu'on appelle quelquefois *le faire* d'un artiste, mais par là, il faut entendre surtout une manière d'exécuter ou un ensemble de procédés généralement usités par un artiste. *Le faire*

taines règles, en respecter plus rigoureusement quelques autres, en préparer en un mot la modification par ses œuvres, mais cette modification ne sera accomplie dans la technique que du jour où elle aura été ratifiée par d'autres artistes, ses imitateurs ou non, qui auront été amenés, pour réaliser leur style individuel, à apporter à la technique les mêmes modifications; ces modifications représenteront bien alors ce qu'il y a de commun, de collectif entre ces divers styles individuels.

Parmi les arts, les plus significatifs pour nous, à ce point de vue, seront donc ceux dont la technique se compose d'un ensemble complexe de règles précises, mais non point immuables, flexibles pour se prêter aux exigences des différents styles collectifs, rigoureuses pour en retenir l'empreinte, sans céder sous l'action des styles purement individuels.

En architecture, la technique, reposant surtout sur des proportions, présente un heureux mélange de rigueur imposée par les lois naturelles de la pesanteur, de flexibilité résultant des variations toujours possibles de la proportion, mais contre-balancée par la complexité des modifications que ces variations entraînent, toutes les parties devant être liées entre elles en vue des nécessités statiques et du but pratique de la construction. Cette complexité, sans la supprimer, donne à la flexibilité de la technique assez de résistance pour qu'elle ne cède pas au moindre effort individuel.

peut être en rapport avec le style individuel de cet artiste et contribuer à en mieux réaliser la proportion et l'expression; parfois aussi *le faire* peut résulter d'une simple habitude ou d'une inhabileté à faire autrement. De même que *le faire* peut être en rapport avec le style individuel, il peut être en rapport avec le style collectif, et alors *un même faire* peut être commun à plusieurs artistes.

La musique possède le même privilège : d'une part, la fixité, la quasi-immutabilité des règles fondées sur l'harmonie naturelle; d'autre part, la liberté qu'elle doit à la richesse multiple de ses combinaisons et à la tolérance de l'oreille, liberté contenue cependant par l'obligation d'obéir simultanément à la triple loi de la liaison rythmique, mélodique et harmonique des sons.

La peinture et la sculpture ne sont plus exactement dans ces conditions : d'une part les règles de la perspective, des proportions générales des objets ont une rigueur presque mathématique ; d'autre part, dans le détail de ces proportions et de l'exécution, dans ce qu'on nomme *le faire*, la souplesse est si grande que l'artiste peut faire à sa guise, il n'a pas à compter avec cette liaison intime des parties qui, en architecture et en musique, fait qu'une modification apportée sur un point en entraîne et nécessite une série d'autres. Sans doute, dans l'œuvre du peintre, comme dans celle de l'architecte ou du musicien, toutes les parties doivent être liées ou assorties, par exemple la teinte de la couleur à la qualité du dessin, mais le peintre reste entièrement libre de faire selon son propre style cette appropriation ; il peut, s'il le juge bon, se soustraire à toute règle sans courir le risque de voir son tableau s'écrouler ou heurter violemment un de nos sens [1]. Ni la pesanteur, ni les lois de l'harmonie naturelle, ni la destination même de son œuvre, qui n'en a d'autre que de plaire, ne viendront l'entraver.

1. Quelle que soit l'impression désagréable produite sur l'œil par un mauvais assemblage de couleurs, elle n'est pas comparable à celle produite sur une oreille, même peu musicienne, par des sons discordants.

Quant au littérateur, il se trouve en présence des règles de la langue, règles qu'il n'a point faites et auxquelles il ne peut toucher sans hardiesse, manquer sans témérité; c'est donc d'un côté une fixité à laquelle il ne cherchera peut-être même pas à se soustraire; de l'autre une liberté entière dans le choix des mots, des expressions, des comparaisons et aussi des constructions dans les limites souvent très larges permises par les règles de la langue. Il peut ainsi mouler en quelque sorte son langage sur sa pensée et faire sienne cette même langue que tant d'autres ont parlé avant lui, que tant d'autres parlent en même temps que lui, que tant d'autres parleront après lui.

En poésie, aux règles de la langue viennent s'ajouter celles de la métrique ou de la versification; tenant étroitement à la nature même de la langue, ces règles lui empruntent une certaine fixité, néanmoins elles ne sont pas dépourvues de flexibilité, leur observance n'est pas toujours également stricte, la rigueur se porte tantôt sur un point, tantôt sur un autre, mais c'est surtout dans la variété des mètres, dans la manière de les entremêler qu'une grande souplesse se rencontre. Quand des règles président à cet arrangement, elles déterminent des genres poétiques et ceci nous conduit à dire quelques mots des genres en général.

Ce que nous avons dit des règles s'applique aux genres, qui ont aussi leurs règles. Tandis que les règles dont nous parlions tout à l'heure déterminent plutôt les formes de l'œuvre, les règles des genres régissent plutôt le plan, la composition du sujet, la manière de le présenter.

Bien qu'il existe des genres dans tous les arts, les genres littéraires ont surtout attiré l'attention des critiques, ils ont imaginé les théories les plus savantes et les plus ingénieuses pour expliquer leur naissance et leur évolution. Les considérant comme on considère les genres et les espèces en histoire naturelle, ils en ont fait des entités, des êtres vivants d'une vie propre, indépendante de celle que l'homme leur communique en s'en servant. Sans doute les genres vieillissent et d'autres genres succèdent à ceux qui disparaissent, d'autres en naissent ou en dérivent et conservent des traits qui rappellent leur origine; mais là s'arrête pour nous la ressemblance des genres littéraires avec les espèces animales et par suite les éclaircissements à tirer de l'histoire naturelle sur cette question.

Sans nier les causes multiples qu'on a pu ou qu'on pourra encore assigner aux variations des genres, nous pensons que la principale, c'est la variation même des styles.

Un genre en effet répond à un style, c'est une certaine façon de présenter et de disposer un sujet particulièrement favorable à la réalisation d'une certaine proportion dans l'exécution du sujet lui-même.

Est-ce à dire pour cela qu'un genre ne puisse convenir qu'à un seul style? — Point du tout, les observations que nous avons faites au sujet des règles s'appliquent ici *a fortiori*, les lois d'un genre ne régissant (et d'une façon souvent assez lâche) que les grandes lignes d'un sujet, laissent à l'auteur une grande liberté pour le traiter; le genre survit alors au style qui l'a créé, un autre style peut s'abriter sous le même toit, loger dans la même enveloppe, à condition toutefois

qu'il ne soit pas d'une nature trop différente. Sans doute, il n'eut pas créé cette enveloppe ainsi, mais sans être faite à sa taille et à sa mesure, elle lui va, et puisqu'il la trouve toute faite, il s'en sert; survienne un style dont les proportions soient toutes différentes, il déchirera l'enveloppe trop étroite, ou (ce qui arrive plus souvent) il rejettera l'enveloppe trop large qu'il est impuissant à remplir et à porter, heureux s'il peut lui-même ensuite, fût-ce avec les lambeaux de la première, s'en créer une nouvelle. Ainsi la tragédie devint le drame au début de ce siècle.

Parmi les genres, il en est cependant qui ne sont guère déterminés que par le sujet traité, qui n'astreignent à aucune autre règle, sinon à celle d'observer ce qui est convenable à ce sujet : tel en littérature, en peinture, le genre historique et, dans ce dernier art, le genre religieux ou celui qu'on appelle *le genre* tout court. Ces genres, ne comportant pas un ensemble complexe de règles spéciales, ne sont pas en rapport direct avec les styles, on peut les retrouver dans plusieurs, sinon dans tous, ils ne dépendent des styles que dans la mesure où les sujets en dépendent, c'est-à-dire que certains prédominent dans les styles où les sujets correspondants prédominent pour les raisons que nous avons dites plus haut[1].

A côté de ces genres, il en est d'autres que le sujet traité n'est pas seul à définir, mais qui sont constitués

1. D'après ce qui précède, on voit que les expressions : style oratoire, dramatique, épique, lyrique; en musique, style d'église... ne sont pas entièrement justes; les *genres* oratoire, dramatique... d'église, peuvent se retrouver dans des *styles* différents. *La Chanson de Roland* et la *Henriade* appartiennent au même genre non au même style.

par un ensemble de règles déterminant la forme dans laquelle doit être traité le sujet; le même sujet traité sous une forme différente n'appartiendrait plus à ce genre et pourrait appartenir à un autre. Tels, par exemple, les genres poétiques, ils comportent des lois plus sévères qui vont parfois jusqu'à dicter la mesure des vers, et alors ils se rattachent plus étroitement à tel ou tel style; ils lui conviennent mieux, ce qui ne veut pas dire que leur emploi soit incompatible avec tout autre style, mais dans ce cas l'harmonie de l'œuvre, cette unité de proportion qui doit la pénétrer dans son ensemble comme dans ses détails, dans son plan comme dans son exécution, est moins complète ou moins parfaite.

Le vers alexandrin, indépendamment de son contenu, par sa longueur, par sa coupe en deux parties égales, par sa forme en un mot, a déjà une certaine proportion, un certain style; cette même proportion doit se retrouver dans son contenu afin que l'unité de style soit réalisée dans toutes les parties de l'œuvre; si elle en est absente ou si une proportion différente s'y rencontre, le désaccord commence, mais, peu à peu, sous la pression même du contenu, le vers se modifie, sa coupe varie, et l'unité tend à se rétablir.

Ainsi les genres, comme des moules sous la pression du contenu, se modifient peu à peu sous l'action du style, mais ils peuvent résister longtemps, et il est bon qu'ils ne cèdent pas brusquement. Au style collectif, surtout, il appartient de les modifier ou de les détruire, car les efforts individuels, en tant qu'ils sont divergents, restent impuissants à consacrer ces modifications, à en faire les lois d'un genre.

Aux genres littéraires se rattachent les genres musicaux; leur succession, leurs modifications proviennent essentiellement de la même cause; la variété des styles entraînant comme conséquence les variations des genres. Pour la musique vocale, les variations des genres littéraires auxquels sont empruntés les livrets, obéissant elles-mêmes à la même cause, concourent au même effet, tels l'oratorio, l'opéra, le drame lyrique. Pour la musique purement instrumentale, les variations se produisent sous la seule influence du style musical qui commande la coupe, la mesure, la succession des morceaux et qui les proportionne, comme un cadre, à ce qu'il veut y mettre. Ainsi, à la *suite* succèdent la *sonate* et la *symphonie*, puis le *poème symphonique*.

Mais il y a aussi en musique des genres qui imposent l'observance de règles plus étroites : tels le canon, la fugue. Ces genres appartiennent à un style, celui qui les a le premier enfantés, mais la rigueur même de leurs règles leur assure une sorte de perennité. Dans ces genres, en effet, l'accumulation des difficultés n'est qu'un stimulant pour le génie, la hauteur des obstacles qu'il place volontairement sur sa route, et qui arrête ceux qui ne pourraient la suivre qu'en rampant, n'est pour lui qu'une occasion de déployer ses ailes. C'est pourquoi ces genres subsistent, mais non plus dans leur plein épanouissement. Bach est chez lui dans la fugue; Beethoven, dans ses dernières œuvres en particulier, y fait de fréquentes, mais passagères incursions, s'il y est moins à l'aise, ce n'est pas infériorité de science ou de génie, c'est plutôt différence de style. Ce qu'il cherche, ce que chercheront ceux de ses successeurs qui useront de la fugue, c'est cet effet toujours

saisissant de l'entrée successive de parties semblables, commençant les unes après les autres et réalisant l'harmonie par cela même qui semblait devoir engendrer la confusion et le désordre. Mais ce n'est plus là chez eux qu'une façade derrière laquelle bien souvent tout est creux et vide, les parties font leur entrée, puis se taisent, et si la façade est encore belle, n'est-ce pas surtout parce qu'elle donne l'illusion de ces palais magnifiques que le génie des vieux maîtres avait construits à sa mesure et savait remplir de sa présence? Ces genres, on le voit, se rattachent à un style, encore qu'ils se retrouvent dans plusieurs, mais c'est à leur style d'origine qu'ils appartiennent vraiment, c'est de lui qu'ils reproduisent les traits et l'expression, c'est de lui qu'il faut juger par eux.

Si un même genre se retrouve dans plusieurs styles, plusieurs genres peuvent aussi se rencontrer dans un même style. Comment dès lors juger de ce style par eux? Cette variété de genres répond bien ici encore à une variété de styles, mais de styles individuels, ces styles, insuffisants pour créer un genre, se servent de genres existants. La multiplicité des genres indique que le style collectif n'a pas eu assez de force pour se créer un genre propre, ni même pour s'en approprier un. Chaque auteur, alors, de même qu'il choisit le sujet le plus conforme à son style, choisit le genre le plus conforme à son style pour traiter ce sujet; quelquefois ce double choix se fait d'un seul coup, quand le sujet et le genre s'entr'appellent. Un même auteur, il est vrai, peut s'être exercé dans des genres différents, mais s'il réussit dans plusieurs, il n'excelle généralement que dans un, et c'est par celui-là qu'il faut surtout juger de son style,

ou alors les différents genres dans lesquels il excelle correspondent, chez lui, à des *manières* successives différentes.

Quand plusieurs genres se rencontrent dans un même style collectif, pour juger de ce style, il ne faut pas procéder autrement; il faut d'abord regarder comme opposés à ce style ceux qui ont été éliminés par lui, ne pas s'attarder à ceux qui ne s'y rencontrent que comme essais de reconstitution archéologique, à l'état d'études ou de souvenirs, rechercher parmi les autres ceux qui prédominent : cette prédominance ne doit pas être appréciée par des procédés statistiques dont nous avons déjà noté l'insuffisance, mais plutôt par la valeur des œuvres, et par ce fait que certains genres sont comme un centre autour duquel se rangent les autres ; à ces genres, les autres empruntent des lois ou y ramènent les leurs en les modifiant. Ainsi avons-nous vu et voyons-nous nombre de pièces de théâtre dériver de romans et se dérouler en prose comme des romans. Si le théâtre tient du roman, il fut un temps où le roman tenait de l'épopée. A Rome, pendant longtemps, c'est autour de l'éloquence que gravitèrent l'histoire et même la poésie.

Faire l'histoire des genres, c'est-à-dire étudier leur formation, leur succession, voir ceux qui prédominent, ceux qui tombent en décadence ou en désuétude, ceux qui se modifient, faire surtout l'histoire de la technique, c'est-à-dire étudier, dans les différents arts, les règles auxquelles on se conforme pour la réalisation des œuvres, c'est donc, en quelque sorte, faire l'histoire du style collectif. Mais ces indications, si elles sont précieuses pour retrouver, indépendamment de tout mé-

lange de style individuel, les traits saillants du style collectif, ne sauraient, pour les raisons que nous avons dites, suffire à le déterminer exactement, ni surtout à marquer avec précision le moment de ses variations. Il faut donc recourir aux œuvres elles-mêmes.

*
* *

Le style collectif peut se trouver empreint dans une œuvre de deux manières : — ou bien par suite de la conformité du style de son auteur avec le style collectif, mais cette conformité ne peut être prouvée que par la comparaison avec des œuvres d'autres auteurs ; — ou bien par suite d'une intervention du style collectif à laquelle l'auteur, quel que soit du reste son style individuel, n'a pu, sauf des cas exceptionnels, se soustraire, à laquelle même il a dû le plus souvent recourir. Les œuvres de cette seconde catégorie sont précieuses, elles devront servir de base aux comparaisons dont nous parlions tout à l'heure, tandis que, par contre, celles où le style individuel peut se suffire (ce qui n'implique nullement qu'il se suffise toujours) doivent être examinées avec circonspection, afin de reconnaître, par des comparaisons, si le style individuel de leur auteur s'est vraiment suffi à lui-même ou s'il a emprunté au style collectif et, dans le premier cas, si, et dans quelle mesure, il se trouvait lui-même conforme à ce style collectif. Mais, peut-on, et comment peut-on distinguer ces œuvres ?

Il n'y a rien ici d'absolu, toutefois la nature et les conditions d'exécution des arts ou des œuvres permettent d'indiquer où se rencontrent les plus significatives.

Considérant d'abord le style comme une proportion, recherchons quels sont, par leur nature, les arts où cette proportion est, dans une plus large mesure, dépendante de celle du style collectif.

Reprenant la distinction dont nous nous sommes déjà servi, on peut dire, d'une façon générale, que dans les arts *autres* que ceux d'imitation la proportion déterminant la création de formes joue un plus grand rôle, est plus facilement reconnaissable que dans les arts d'imitation, où elle préside seulement à des modifications de formes. Or plus le rôle du style est grand et reconnaissable, plus il y a de raisons pour que, le style individuel n'y suffisant pas, le style collectif y ait part et y soit visible.

La création de formes est un travail qui nécessite un effort plus grand et plus long que la simple modification de formes existantes, et par suite, cette création est plus rarement une œuvre purement individuelle. Parmi les formes possibles, découvrir celles qui conviennent le mieux à une proportion donnée et les réaliser est un problème plus difficile que de trouver parmi les formes existantes celles qui conviennent le mieux à cette proportion ou de les y faire rentrer en les modifiant légèrement.

Un homme, à lui seul, ne crée pas de toutes pièces le plan, les grandes lignes, la décoration d'un édifice, un système d'architecture ou de musique, il se sert d'éléments déjà existants, il est tributaire de ceux qui l'ont précédé ou de ceux qui l'entourent, il emprunte tout ce qui, sans modification, ou avec de légères modifications, peut rentrer dans la proportion de son style, mais ces éléments, ayant été créés par d'autres, portent

déjà en eux l'empreinte d'un style, et cette empreinte, malgré les modifications qu'il pourra leur apporter, restera le plus souvent visible : le style de l'œuvre achevée ne sera donc pas purement individuel. Au contraire, un peintre bien doué, en présence de la nature, peut trouver en lui-même le secret des modifications nécessaires pour faire du spectacle qu'il a sous les yeux une œuvre d'art; ici, les éléments, étant fournis par la nature, ne portent en eux-mêmes l'empreinte d'aucun style humain, l'artiste les peint tels qu'il les voit, et s'il les voit en artiste, cela peut suffire à leur donner un style.

Ces exemples fournissent un aperçu de la différence qui existe, au point de vue qui nous occupe, entre les arts d'imitation et les autres arts.

En littérature, les formes de la langue n'ont pas par elles-mêmes, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, de style, ce sont des formes naturelles sur lesquelles opérera le style. Le style qui est pour ainsi dire déposé en elles, œuvre collective, non pas d'une génération, mais de générations successives, est celui de tout un peuple, de toute une race, ce n'est pas proprement un style, c'est le génie même de la langue. En se servant de ces formes, les auteurs n'introduisent donc pas dans leur œuvre ce que nous avons défini le style en littérature.

Le style consiste, avons-nous dit, dans l'appropriation de ces formes aux pensées, notamment aux pensées abstraites, mais pour chaque génération qui les apprend, en même temps qu'elle apprend à penser, ces appropriations elles-mêmes sont des formes naturelles pour sa pensée. En les adoptant, les auteurs n'introduisent donc pas encore dans leur œuvre un style proprement dit. Tant que par la réflexion, par l'étude d'autres langues,

notamment des langues antiques, ils n'auront pas dissocié leur pensée de cette forme grâce à laquelle ils en ont pris conscience, cette forme leur suffira; mais du jour où, ayant analysé de plus près leur propre pensée, ayant vu « plus outre » et plus avant dans les choses, ils sentiront ce qu'il y a de défectueux ou d'insuffisant dans les formes qu'ils employaient jusqu'alors, ils chercheront, pour s'exprimer plus exactement ou plus fortement, des formes nouvelles, c'est-à-dire des appropriations nouvelles de mots et de figures pour signifier leur pensée. Ce jour-là, il y aura transformation, création de formes, par suite style, par conséquent art.

La littérature, on le voit, ne devient un art qu'au service d'une pensée vraiment originale; cela sans doute n'implique pas que cette pensée soit purement individuelle, mais si l'on considère par quel lien délicat le mot est réuni à la pensée qu'il exprime, on comprendra que chaque individu, en même temps qu'il pense, ne rattache pas ses pensées aux mêmes mots, ne les y suspende pas de la même manière et que dès lors le style, en littérature, soit avant tout individuel.

Plus individuel aussi que collectif est ce mouvement de la pensée que reflètent l'allure et le tour des phrases, leur construction et leur enchaînement, surtout quand ils ne sont pas uniquement dictés par la logique grammaticale, mais inspirés par cette logique plus passionnée qui, tout en respectant l'autre, suit de plus près les vives et impétueuses saillies de la pensée et pour ainsi dire jusqu'aux battements du cœur.

Quoi de plus personnel enfin que cette liaison des idées entre elles qui fait qu'elles s'appellent et se répondent; ces associations ne sont-elles pas nées souvent de

rapprochements ménagés par les circonstances, de conjonctures où l'on s'est trouvé personnellement engagé, et n'est-ce pas d'elles que dépendent en grande partie, quand on sait heureusement s'en servir, et les figures par lesquelles on traduit sa pensée, et l'ordre dans lequel on enchaîne ses pensées?

Cependant, quand on dit *la langue du* XVII[e] *siècle*, on entend autre chose que la forme des mots, on entend une langue toute pénétrée d'un certain style, d'un style impersonnel, et par conséquent collectif, se traduisant par des appropriations particulières de sens pour certains mots, par des constructions de phrases. C'est aussi ce qu'on entend lorsqu'on dit que chaque génération a sa langue ; cependant tous ceux qui se servent de cette langue ne font pas œuvre d'art par ce fait seul, car, nous l'avons vu, toute prose n'est pas de l'art. C'est que cette langue est l'œuvre d'un travail collectif plutôt que d'un style ayant une valeur artistique par son unité de proportion et d'expression ; cette langue courante est plutôt un ensemble d'habitudes dont les unes ont cette valeur tandis qu'elle fait défaut à d'autres. Dans une œuvre littéraire, cette langue courante, avec le style collectif qu'elle peut contenir, est sans doute à la base, mais le style qui donne son cachet véritablement artistique à l'œuvre peut en être plus ou moins indépendant. Quand l'art commence, c'est souvent quand à ce style collectif diffus se superpose ou se substitue un style individuel bien déterminé. Il faut donc reconnaître qu'en littérature le style est, et surtout peut-être, avant tout, individuel. La comparaison des œuvres permettra seule de se rendre compte de ce qu'il y a de collectif en lui.

Nous sommes conduits ainsi non seulement à ne

pas donner à la littérature le premier rang, mais à reconnaître aux arts qui ne sont point d'imitation une valeur significative plus grande qu'aux arts d'imitation, à regarder comme plus significatifs des arts qui s'inspirent moins directement de la réalité concrète, des arts plus abstraits, tels que l'architecture et la musique, à préférer à des tableaux et même à des livres où sont représentés des personnages et des actions de toutes sortes, les parois de pierre des édifices où des lignes et des ornements purement décoratifs se combinent. Peut-être ceux qui nous ont suivi jusqu'ici dans la recherche de ce qui peut faire la valeur significative, nous ne disons pas des œuvres d'art, mais de l'art, estimeront-ils que ce n'est pas là un paradoxe.

Considérant maintenant le style comme une expression, recherchons quels sont, par leur nature, les arts et les œuvres où cette expression est, dans une plus large mesure, dépendante de celle du style collectif.

Le style, avons-nous dit, est une expression supérieure, distincte de celle du sujet, mais se fondant avec elle. Or dans les œuvres dont le sujet a par lui-même une expression, le style n'a plus qu'à l'interpréter, qu'à achever de la déterminer. Dans les œuvres au contraire dont le sujet n'implique pas aussi directement l'expression, le style donne la sienne, la part du style est donc plus grande dans ces œuvres et par suite le style collectif a plus d'occasions de s'y montrer.

Quand le sujet a déjà une expression propre, le plus souvent c'est dans la correspondance de cette expression avec l'expression propre du style de l'artiste qu'est la raison du choix de ce sujet par l'artiste. Alors l'ar-

tiste s'identifie avec le sujet qu'il a choisi, entre dans les sentiments des personnages qu'il dessine ou fait parler, sort de lui même ou plutôt fait entrer en lui-même le sujet tout entier[1]. Dans de telles conditions l'expression du sujet se lie étroitement à celle du style individuel de l'artiste. Ces deux expressions sont toutes prêtes à se fondre, l'expression du style collectif n'a pas à s'interposer. Il est vrai que l'expression du style individuel de l'artiste peut être conforme à celle du style collectif, mais jusqu'où va cette conformité, c'est précisément ce que nous cherchons et ce que ces œuvres n'apprennent pas.

En dehors des sujets, en nombre toujours limité, dont l'expression propre se trouve être identique à la sienne, l'expression du style collectif plus générale, moins souple que celle du style individuel, est moins susceptible de se particulariser, de se plier à la diversité des sujets, à la diversité des expressions demandées par un seul sujet; applicable à tous, elle dépasse les expressions particulières qui sont en chacun d'eux, il suffit souvent à ces expressions d'être interprétées par le style individuel de l'artiste pour faire du sujet une œuvre d'art.

De plus les œuvres dont le sujet est par lui-même particulièrement expressif demandent souvent, dans leurs diverses parties simultanées ou successives, des expressions très différentes, opposées même. Or il se

1. « L'originalité est identique à la véritable objectivité, dit Hégel,... elle est ce qu'il y a de plus profondément personnel dans l'artiste,... elle consiste à être pénétré et animé de l'idée qui fait le fond d'un sujet vrai en lui-même, à s'approprier complètement cette idée... afin que l'artiste puisse s'abandonner entièrement à l'essor de son génie, tout inspiré et rempli du sujet seul. » (*Esthétique*, traduite par Ch. Bénard, t. I, p. 337 et suiv.)

peut qu'il y ait conflit entre certaines de ces expressions et l'expression du style, individuel ou collectif. L'expression du style peut se trouver, dans certaines parties de l'œuvre, dissimulée, effacée par l'expression du sujet, il peut y avoir entre ces deux expressions quelque chose d'analogue à ce que les physiciens appellent l'*interférence*, quand il s'agit des sons. Le style individuel de l'artiste qui a choisi le sujet, souvent à cause de ces contrastes mêmes, s'en accommodera et en tirera parti, mais ce n'est pas à de telles œuvres qu'il faut commencer par s'adresser pour discerner l'expression propre du style, du style collectif en particulier. Une fois cette expression connue, on remarquera que c'est précisément dans les parties où les deux expressions, celle du sujet et celle du style, du style collectif surtout, ont concordé et se sont comme renforcées que ces œuvres sont les plus belles.

Par expressions différentes, nous n'entendons pas les différences qui résultent de ce que les personnages en présence sont animés de passions qui les mettent aux prises, car ces personnages peuvent très bien avoir jusque dans ces différentes passions une commune expression de grandeur, d'héroïsme par exemple, et c'est ce qui se voit dans les pièces de Corneille. Dans de telles œuvres, le style collectif peut tenir une grande place à côté du style individuel; dans sa puissante unité viennent se résoudre des contrastes que ne résoudrait pas le style individuel généralement moins compréhensif. Tout autres sont les différences qui résultent non des passions et du rôle, mais du fond même et de tout l'être des personnages, accentuées souvent encore par la différence des conditions : la trivialité mesquine à

côté de la grandeur, par exemple. Dans ces cas, à moins que ce mélange, passant sans effort dans toute l'œuvre, ne soit lui-même l'effet naturel du style collectif, comme cela s'est vu au temps de Shakespeare, il risque d'être factice, et de le demeurer sous l'étreinte du style individuel insuffisant à résoudre dans une unité artistique des contrastes aussi violents et aussi cherchés.

Dans les œuvres au contraire dont le sujet ne détermine pas aussi directement l'expression, le sujet, pour cette raison, n'exerce pas sur l'artiste la même séduction, l'artiste s'identifie alors (car il faut toujours s'identifier) à l'œuvre plutôt qu'au sujet. A cette œuvre, il faut trouver, il faut donner une expression, l'artiste a bien celle de son style individuel, mais, seule, elle ne suffit pas surtout si l'œuvre est considérable; pour une œuvre d'art, nous l'avons vu, il faut en quelque sorte la fusion de deux expressions, or l'expression que le sujet ici ne fournit pas directement, l'artiste l'emprunte au style collectif; au lieu de s'approprier l'expression du sujet et de la modifier par son style, c'est plutôt l'expression du style collectif qu'il approprie au sujet en la modifiant plus ou moins par son style, mais, de toute façon, l'expression du style collectif s'y retrouve, elle est à la base.

De plus, les œuvres dont le sujet est plus vague ou plus général, ne réclamant pas, dans leurs différentes parties, cette diversité d'expression qui, nous l'avons vu, fait souvent obstacle à la manifestation de l'expression du style, du style collectif en particulier, cette expression peut s'étendre également sur toutes leurs parties, y régner en souveraine, y être partout également visible. On peut donc dire qu'en général la part du style collectif dans l'expression de l'œuvre est d'autant plus large que

celle de l'expression propre du sujet est plus restreinte.

Appliquons maintenant ces observations aux différents arts et aux différentes œuvres.

En architecture le sujet, c'est-à-dire la destination de l'édifice, laisse, presque toujours, nous l'avons vu, la plus grande liberté quant à l'expression ; l'expression convenable au sujet, en tout cas, est quelque chose de tellement vague que l'expression du style peut toujours se l'assimiler.

La musique instrumentale laisse à l'expression du style toute liberté pour se produire et il en est de même de la musique vocale, car les paroles, nous l'avons vu aussi, ne déterminent que les grandes lignes de l'expression que la musique interprète et développe à son gré.

En sculpture et en peinture au contraire les sujets ayant souvent plus de précision, leur expression s'impose davantage, le style individuel s'y joint pour l'interpréter et la compléter comme nous l'avons indiqué tout à l'heure, mais le style collectif, entre l'expression du sujet et le style individuel de l'artiste qui la fait sienne, se trouve parfois éclipsé. Toutefois dans ces arts il faudrait distinguer parmi les sujets, tous n'imposent pas leur expression au même degré, et l'expression qu'ils imposent n'est pas toujours un obstacle à l'expression du style collectif ; il faudrait descendre dans le détail des œuvres, ce qui est impossible ici, nous nous bornerons à quelques remarques.

Dans les œuvres qui représentent des scènes de la vie contemporaine ou des portraits, le style collectif, s'il s'y trouve, y est par le fait du modèle plutôt que par celui de l'artiste. En effet les monuments, les personnages, leurs physionomies, leurs costumes en étant

tout imprégnés, le peintre qui les reproduit communique à sa toile le style offert par la réalité elle-même, seulement la photographie, depuis qu'elle existe, peut suppléer au tableau précisément en tant qu'il représente le style collectif, sa valeur proprement artistique tient bien plutôt au style individuel de son auteur. Cependant l'artiste a pu choisir, grouper, accentuer les traits de style fournis par la réalité de manière à mettre en relief, mieux que n'eût pu le faire aucune photographie, le style collectif dont elle est imprégnée, mais il faut pour cela que son style individuel ne l'ait pas porté à modifier cette réalité, c'est-à-dire qu'il faut qu'il soit conforme au style collectif lui-même, ce qui est du reste à présumer, si l'artiste s'est attaché à représenter des scènes de son pays et de son époque.

Les artistes au contraire ont-ils voulu représenter des scènes d'une autre époque ou d'un autre pays, il faut distinguer. Si, préoccupés avant tout d'art et d'expression, ils les ont représentées au moyen des paysages, des monuments, des personnages et des costumes de leur propre pays et de leur propre temps, les observations précédentes s'appliquent et le style collectif s'y retrouve, ne fût-ce qu'indirectement; si, au contraire, préoccupés d'exactitude historique, de science et d'archéologie, ils ont entrepris de les représenter telles qu'elles furent ou, après des pérégrinations exotiques, telles qu'elles sont, le style collectif est à peu près étranger à leurs œuvres; en tout cas, il est combattu par celui des pays et des époques qu'ils ont voulu représenter au naturel, seul le style individuel de l'auteur, qui a cherché et plus ou moins réussi à s'identifier avec ces époques ou ces pays, s'y laisse voir.

Au contraire, dans les sujets d'imagination, dans ceux qui se rapportent à une réalité éloignée de nous dans l'espace ou dans le temps, et que nous n'avons fait aucun effort archéologique ou autre pour atteindre, ou bien encore dans ceux qui, visant des réalités plus hautes, n'empruntent à la réalité sensible qu'un corps pour incarner des idées, la part de l'interprétation est plus grande, l'expression du style s'y révèle avec plus de liberté et de franchise, et dans cette expression le style collectif tient plus de place.

Bien qu'elle soit un art d'imitation, la peinture l'est cependant à des degrés différents suivant les sujets. Entre la nature morte et l'allégorie, il y a toute une série de genres. Tantôt l'imitation de l'objet est le but principal de l'œuvre, tantôt l'objet imité est plutôt le signe visible d'une idée qui, elle, est le sujet véritable de l'œuvre. Or, dans ces deux cas, l'imitation n'a pas le même caractère : dans le premier, elle doit être exacte (ce qui, nous l'avons vu, ne supprime pas la part du style, mais la réduit singulièrement) ; dans le second, elle peut-être plus libre et le style peut occuper plus de place : il s'agit moins de représenter en effet que de suppléer la réalité. Ce ne sont donc pas les tableaux les plus réels, ceux qui représentent des scènes de la vie quotidienne, qui sont pour nous les plus significatifs. Ils le cèdent à ceux qui, au moyen de la terre, représentent le ciel ; au moyen de personnages, des idées abstraites, des allégories, ou encore à ceux qui, décorant des plafonds ou des coupoles, transportent hardiment la réalité dans les airs. Les sujets religieux, alors même qu'ils représentent des scènes, comme celles de la vie du Christ ou de la vie des saints, qui se sont

passées en ce monde, présentent, bien qu'à des degrés divers, ces conditions; la réalité n'y est pas représentée pour elle-même, ce qu'il y a de surnaturel dans les personnages se communique à tout ce qui les entoure, permet de le représenter avec une liberté qui peut tout oser jusqu'au merveilleux, alors même que l'artiste s'inspire de ce qu'il a sous les yeux, alors même qu'il revêt les personnages d'autres temps et d'autres pays des costumes de son pays et de son temps. Cette fidélité n'est-elle pas ici un mode d'interprétation ? Enfin l'artiste est porté par la nature surhumaine du sujet à donner à toutes choses une expression qu'elles n'ont point d'elles-mêmes et cette expression qui ne vient pas de la réalité, mais exclusivement du style, a toujours des racines dans le style collectif.

Ainsi on entend quelquefois sous le nom de *peinture de style*, par opposition à *peinture de genre*, non pas une peinture qui a un style par opposition à une autre qui n'en aurait pas, mais une peinture dont le sujet par sa nature réclame l'intervention créatrice d'un style, d'un style plus qu'individuel, par opposition à celle où le style individuel peut suffire pour traiter le sujet. Ces quelques remarques suffiront à orienter vers les sujets les plus significatifs, qu'il s'agisse de peinture ou de sculpture.

En littérature le sujet c'est l'idée qu'on veut exposer, démontrer, mais, comme nous l'avons dit, cette exposition ou cette démonstration d'une idée ne se fait que par la réunion d'un grand nombre d'autres et tout sujet est un faisceau d'idées. Sans doute dans le choix et la distribution des idées qui concourent à l'exposition ou à la démonstration de l'idée qui est le sujet, il y a pour

l'auteur une grande liberté, mais ce travail, encore qu'il soit lié à celui du style, n'est pas proprement le style, le travail du style consiste à exprimer par des mots l'idée conçue; or à ce point chaque idée est comme un petit sujet particulier, elle s'identifie pour ainsi dire avec l'auteur qui la pense et l'expression qu'il en trouve porte surtout la trace de son style individuel.

Enfin en littérature un même sujet comporte fréquemment des diversités d'expression très grandes : déjà les idées concourant à la narration ou à la démonstration d'un même sujet peuvent être très différentes entre elles, très opposées même; mais quand l'auteur met en scène soit indirectement comme dans le roman, soit directement comme au théâtre, des personnages dont les différences et les oppositions font l'intérêt même du sujet, il est pour ainsi dire obligé de diversifier l'expression et, encore que cette diversité n'exclue pas toujours une certaine unité de style, l'expression du style collectif peut moins apparaître dans ces sortes d'ouvrages, ainsi que nous l'avons noté plus haut.

Ainsi nous sommes amenés (et peut-être estimera-t-on que c'est là un second paradoxe) à reconnaître une valeur significative plus grande aux arts où les sujets ont le moins d'importance, sont souvent par eux-mêmes les plus indéterminés, les plus insignifiants, et c'est ce qui a lieu, en général, dans les arts qui ne sont point d'imitation, la littérature exceptée. Ceci nous ramène donc par une autre voie à la même conclusion que tout à l'heure. De plus nous sommes conduits à reconnaître une valeur significative plus grande dans les arts d'imitation aux œuvres dont les sujets s'écartent

souvent le plus de la réalité, à préférer parfois des représentations imaginaires à celles de scènes historiques, à attacher plus de prix aux œuvres des artistes qui ont moins visé à reproduire avec exactitude les scènes de leur temps qu'entrepris de représenter, par l'intermédiaire de ces scènes, ou même en les négligeant, d'autres choses que celles qu'ils avaient effectivement sous les yeux.

Recherchons enfin s'il y a des œuvres dans lesquelles le style collectif apparaîtra d'autant mieux qu'il aura été moins modifié par un style individuel.

Or cela aura lieu surtout dans les œuvres dont les auteurs n'ont pas de style individuel bien marqué, c'est-à-dire aux œuvres des auteurs dont la personnalité artistique ne se détache ni par son originalité, ni par sa sa valeur exceptionnelle, car cette valeur est alors une originalité. Est-ce à dire que ces œuvres sont les plus dépourvues de valeur artistique? Nullement, à défaut du style individuel, le style collectif peut largement suffire à en faire des œuvres d'art, et même de grand art, d'un art parfois plus fruste, mais, malgré sa rudesse ou ses gaucheries, souvent plus vivant et plus robuste. Œuvres d'artisans plutôt que d'artistes, nous les appellerons *œuvres humbles*, faute d'un meilleur terme, entendant désigner par là, non pas le rang qu'elles devraient occuper dans l'art, mais l'humble condition de leurs auteurs, anonymes ou non, et l'indifférence dans laquelle trop souvent on les laisse pour n'estimer et ne soigner que les œuvres dont la renommée des auteurs semble garantir et prouver la supériorité.

Il y a des œuvres humbles dans tous les arts, l'archi-

tecture cependant est plus particulièrement fertile en œuvres de ce genre; en effet tout le monde a besoin d'une maison et aux époques où l'on ne sait rien faire sans art, chaque construction en porte la trace; il est du reste plus facile d'orner un édifice que d'exécuter une statue ou un tableau, les gaucheries en tout cas apparaissent moins.

En musique les œuvres humbles sont assez difficiles à trouver. Il faut souvent se méfier des chants ou chansons populaires; ces morceaux transmis d'âge en âge ne représentent pas le style de l'époque actuelle et ont perdu, en grande partie au moins, le style de leur époque d'origine, les accompagnements dont on les agrémente achèvent de les rendre méconnaissables. Il y a cependant, dormant dans les armoires des couvents et des églises, surtout à l'étranger, des œuvres ignorées de vieux maîtres de chapelle plus oubliés encore, œuvres humbles par leur origine et leur fortune, dont les œuvres connues des grands maîtres peuvent donner l'équivalent et même plus au point de vue artistique, mais dont elles ne peuvent égaler l'intérêt au point de vue historique, parce qu'il est plus difficile, si l'on n'a pas de point de comparaison de discerner, dans ces dernières, ce qui est le style collectif, quand le style individuel du maître, dans sa puissance, l'a absorbé ou l'a débordé.

En littérature enfin, les œuvres humbles sont rares; il faudra, à leur défaut, ne pas négliger les écrivains de second ordre, dont on a dit avec raison qu'ils faisaient mieux connaître le XVII[e] siècle que ceux de premier ordre. Chez eux, en effet, on découvrira mieux ce fonds commun d'expressions, de tournures, de constructions

qui constitue le style collectif; on pourra saisir alors ce qui, dans le style des grands auteurs, n'est que l'épanouissement de ce style collectif porté à un plus haut degré de puissance et de perfection, ce qui au contraire s'en écarte et procède d'un principe individuel. Toutefois, même chez les auteurs de second ordre, parfois chez ceux-là surtout, on rencontre souvent, naturelle ou cherchée, une individualité accentuée; ne pas faire comme tout le monde est en effet souvent une préoccupation pour eux; dans ces conditions, le style collectif ne se montre dans leurs œuvres que malgré eux.

Quant aux œuvres humbles, il y en a sans doute, mais elles ne sont pas recueillies, telle parole, telle lettre d'un homme sans instruction appartiennent à l'art, mais où les retrouver? Et, si on les a rapportées, combien il faut se défier des enjolivements qu'on leur a fait subir! Il faut se rappeler aussi que le domaine de l'art en littérature, en prose particulièrement, ne comprend pas toute œuvre; le style, nous l'avons vu, ne joue un rôle important et par suite l'art ne commence le plus souvent que dans l'expression des choses abstraites, idées ou sentiments; or ceux qui pénètrent dans ce domaine, autrement que par les issues banales dont tout caractère artistique s'est pour ainsi dire effacé, sont plus rares qu'on ne pense, ils appartiennent déjà à une élite, leur style par cela même qu'ils en ont un, a déjà quelque chose d'individuel.

Ainsi, sans les négliger, celui qui veut étudier les rapports de l'art et de l'histoire, ne doit point s'enfermer dans les bibliothèques ou les musées, il lui faut parcourir les villes, les villages, les bourgades, les fermes, pénétrer dans les cours, les masures et les greniers,

sortir des routes fréquentées et se hâter avant que le temps et surtout la main de l'homme, qu'elle s'appesantisse sur un monument pour le démolir ou le restaurer, ne l'ait à jamais ruiné.

Shakespeare et Corneille, Raphaël et Michel-Ange, Bach et Hændel ne devront l'arrêter que quand, après des investigations patientes et obscures, il saura reconnaître en eux ce qui n'est pas d'eux et retrouver dans leurs œuvres le style collectif fécond sur lequel leur style individuel a fleuri.

Cette troisième conclusion, qui pourra aussi sembler paradoxale, montre bien la différencce qui doit exister entre le point de vue historique et le point de vue esthétique pur, quand il s'agit d'apprécier la valeur des œuvres d'art. Cette perfection tout individuelle qui distingue les grands artistes et dont le prix esthétique est infini, n'a pas la même valeur historique, cette singularité, ce quelque chose d'unique qui rend l'œuvre inestimable aux yeux de l'artiste ou de l'amateur est précisément ce qui la rend moins précieuse aux yeux de l'historien [1].

Aussi n'est-ce pas à l'étude du *génie dans l'art* qu'est consacré ce travail, mais à celle du *style*. Sans doute ce que nous avons été amenés à dire de la nature même de l'art nous a montré que le génie lui-même se manifestait par le style, mais, quand on parle du génie dans l'art, on entend d'ordinaire les grands artistes, et le plus souvent les plus originaux, c'est-à-dire ceux dont le

1. Ceci ne contredit pas ce que nous avancions plus haut en disant que *le grand art* seul devait nous occuper : par *grand art* en effet nous entendons toute œuvre pénétrée de *style collectif*, par opposition à celles qui ne sont le fruit que de la fantaisie ou du caprice, et qu'on appelle parfois œuvres de *genre*.

style individuel soit par ses tendances, soit par sa puissance se sépare le plus du style collectif, ceux qui parfois, nous l'avons noté, tirent leurs plus grands effets d'une violation momentanée et motivée de ce que semblait imposer le style, ou de ces associations et contrastes subits qu'on nomme sublimes et qui sont en dehors et au-dessus de tout style.

D'où leur vient cette puissance, cette originalité ou pour mieux dire cette inspiration qui, après les avoir soulevés, nous enlève à leur suite, c'est un problème dont le dernier mot ne sera jamais dit. Aussi bien n'est-ce pas ce que nous chercherons dans ce travail, mais si le style collectif fait le plus souvent partie intégrante du style individuel de ces artistes, s'il est presque toujours à la base, si parfois même leur style individuel n'est que le style collectif porté à un plus haut degré de perfection et plus pleinement réalisé, ce que nous dirons pourra aider à mieux connaître et comprendre, en partie du moins, leur style individuel et servir de point de départ aux recherches de ceux qui voudront étudier ce qui dans ce style reste purement individuel, irréductible, mystérieux, ce qu'on appelle : le génie.

Combinant maintenant les observations précédentes faites de points de vue différents, nous pouvons classer les arts de la manière suivante, selon la place plus ou moins importante ou visible qu'occupe ordinairement en chacun d'eux le style collectif : l'architecture d'abord, la plus fertile en œuvres humbles, se prêtant le plus librement à l'expression du style collectif, et dans ses formes recevant le plus complètement et retenant le plus fortement sa proportion ; puis la sculpture et la

peinture pour lesquelles il faut distinguer suivant les genres, les sujets et les œuvres; enfin la littérature où les œuvres humbles sont plus difficiles à retrouver, où la proportion du style qui s'imprime dans les formes de la langue se perd bientôt par l'usage qui la rend banale et par l'usure qui l'altère, où l'expression du style collectif est dissimulée par celle de chacune des idées dont la succession compose le sujet, ne laissant voir que celle du style individuel de l'auteur qui a fait sienne chacune de ces idées.

Quant à la musique, elle occupe une place à part, sa technique (qu'il s'agisse de la jonction successive ou simultanée des sons) a assez d'indépendance vis-à-vis de la nature et assez de rigueur pour recevoir et retenir la proportion du style collectif, assez de richesse et de souplesse pour recevoir celle du style individuel; l'expression qu'elle comporte selon chacun des sujets est assez large pour que celle du style collectif y trouve place, assez nuancée pour que celle du style individuel s'y révèle. Elle joint les qualités de l'architecture à celles de la littérature : elle a la précision dans les lignes et la latitude dans l'expression de la première, plus encore que la seconde elle a la variété des moyens et la délicatesse pour suivre tous les détails d'une expression. Elle est à la fois une architecture et une poésie. Le style collectif s'y montre donc à côté du style individuel et ce n'est qu'en choisissant bien les œuvres qu'on peut distinguer la part de chacun.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que des cinq arts principaux, c'est qu'en effet tous les autres — ceux qu'on appelle parfois les *arts mineurs* — s'y rattachent, mais

ce n'est pas à dire qu'ils doivent rester étrangers à notre étude; au contraire, au point de vue qui nous occupe, ils ont la plus grande importance. Le moment est venu d'indiquer sommairement la place qu'ils doivent tenir, l'attention qu'il convient de leur prêter. Dans la suite de cette étude, pour abréger, nous n'y reviendrons pas, mais chaque fois que nous nommerons un des cinq grands arts, il faudra sous-entendre *les arts mineurs qui s'y rattachent.*

Ces arts en effet sont particulièrement significatifs pour nous, parce que, en eux, le style collectif se manifeste d'ordinaire plus pleinement.

Puisque nous venons de parler d'œuvres humbles, on peut en donner cette première raison, à savoir que les œuvres appartenant aux arts mineurs sont plus généralement conçues et exécutées, ou tout au moins exécutées par des artisans qui peuvent très bien être artistes, mais qui, généralement encore, n'ont pas une personnalité et par suite un style individuel aussi marquants que ceux qui cultivent l'un des cinq grands arts: architectes, sculpteurs, peintres, musiciens, poètes.

Mais à cette raison s'en joignent d'autres qui assurent au style collectif une place plus grande dans ces arts : c'est qu'en effet, même ceux qui se rattachent le plus par leur nature à la sculpture et à la peinture, se rapprochent par certains côtés de l'architecture et participent par là à la supériorité que nous lui avons reconnue pour manifester le style collectif. D'une façon générale on peut dire qu'en eux la part de l'imitation se trouve réduite, celle de l'interprétation grandie et que le style par suite occupant plus de place, le style collectif y joue un rôle plus important et s'y montre davantage.

La sculpture et la peinture proprement dites en effet, la première grâce au plein relief, la seconde grâce aux couleurs, peuvent représenter les objets presque au naturel et arriver même, bien que ce ne soit pas leur but, à tromper l'œil. La *gravure*, la *tapisserie*, les *vitraux*, la *mosaïque*, les *émaux*, bien que se rattachant comme arts à la peinture, exigent, pour être traités de la manière qui leur convient, une part d'interprétation, par suite de style, beaucoup plus grande.

La gravure oblige à traduire les couleurs par le dessin, la tapisserie par la régularité de sa trame ou de son point arrête les contours et ne rend pas comme la peinture le fuyant et le fondu des figures. Dans les vitraux, l'interprétation porte d'abord sur les couleurs qu'il faut choisir moins pour imiter servilement la nature que pour faire jouer harmonieusement la lumière; des couleurs, l'interprétation s'étend au dessin qui les délimite et qui, le plus souvent destiné à être vu de loin, demande à être plus sommaire; enfin, il faut compter avec la mise en plomb dont le dessin plus sommaire encore s'écarte plus encore de la réalité. Dans la mosaïque, les dimensions et la figure propre des petits morceaux de marbre imposent au dessin les mêmes obligations de simplifier et d'interpréter, tandis que le choix limité des teintes interdit l'imitation servile des couleurs. Il en est de même pour les couleurs dans les émaux, dont les dimensions en général restreintes, exigent aussi une modification plus forte de la réalité[1].

1. Dans le *dessin* proprement dit la part d'interprétation est plus grande que dans la peinture par suite de l'absence de couleur et de la nécessité qui en résulte de tout délimiter au trait. Dans le *fusain*, les oppositions de blanc et de noir doivent former à elles seules tout le coloris. Dans l'*aquarelle*, la couleur tient la première

Il est vrai qu'on a voulu parfois traiter ces arts comme la peinture et par des procédés raffinés faire des tapisseries, des vitraux ou des mosaïques qui jouent des tableaux, mais ces tours de force ou de patience n'ont rien de commun avec l'art, chaque art a son domaine, et c'est ce qui fait sa raison d'être; si les conditions même d'exécution dans lesquelles il se trouve lui interdisent d'imiter aussi littéralement la nature, il doit s'en réjouir bien plutôt que s'en plaindre. Ces arts ne doivent donc pas s'attarder à copier et reproduire des tableaux, fussent-ils des tableaux de maîtres, ils peuvent s'en inspirer comme ils feraient de la nature elle-même, mais c'est à eux de les traiter.

Ce qui donne encore aux arts que nous venons de nommer une valeur significative plus grande, c'est la place plus large qu'occupent dans les œuvres qui leur appartiennent les parties purement décoratives ou même le caractère plus particulièrement décoratif que ces œuvres doivent d'ordinaire présenter dans leur ensem-

place, mais une couleur qui laisse transparaître le blanc du papier et par d'heureuses réserves laisse à ce blanc lui-même le soin de dessiner les contours et de faire circuler l'air et la lumière dans les masses colorées. Seulement ces trois arts, les deux derniers surtout, sont moins propres aux grands sujets, aux grandes compositions, ils excellent à rendre la nature inanimée : un coin de forêt, un chemin creux, l'éclat des fleurs, les reflets changeants de la mer; ce genre de sujets est, nous l'avons vu, moins propice à la manifestation du style collectif; dans la part d'interprétation qui dépend des procédés employés et que nous venons de noter, c'est donc surtout le style individuel de l'auteur qui se montrera. Dans les *miniatures*, qui sont des peintures où les conditions imposées par l'exiguïté des dimensions sont compensées par la finesse de l'exécution, la part du style collectif dépend surtout, comme en peinture, de la nature du sujet traité; dans les miniatures destinées à orner des livres, des objets tels que des éventails ou des tabatières, elle est en général plus grande à cause du rôle décoratif qu'elles ont à jouer.

ble. Dans un tableau, les parties purement décoratives ne se rencontrent qu'en tant qu'elles se trouvent dans la scène représentée, le cadre qui sertit le tableau n'est pas l'œuvre du peintre ou du moins n'est pas une œuvre de peinture. Dans la tapisserie au contraire, le cadre, c'est-à-dire la bordure, fait partie intégrante de l'œuvre, et l'artiste, dans cette partie, fait œuvre décorative. Faut-il rappeler comment ils ont usé de cette liberté, ceux qui ont porté cet art si loin et si haut : les fines arabesques, les grappes de fruits, les guirlandes de feuillages et de fleurs, les cartouches enroulés de banderoles, les écussons ornés de draperies, les colonnettes et les baldaquins entourant des personnages allégoriques, les rinceaux et les fleurs de lys dont ils ont si largement encadré leurs compositions. Dans les gravures, ce sont les cartouches pour porter les inscriptions, les dédicaces ou les légendes qui fournissent souvent à l'artiste l'occasion de donner essor à son imagination ; il n'est pas jusqu'aux plans, jusqu'aux cartes de géographie d'autrefois dont la froideur ne soit corrigée par l'ingénieuse introduction d'un motif décoratif. Dans les livres, les frontispices, les en-têtes, les culs-de-lampe sont pour le graveur autant d'occasions d'inventer et de créer[1].

C'est qu'en effet, nous l'avons remarqué plus haut à propos de l'architecture, les formes de la nature, quand il s'agit de parties décoratives, ne sont plus des sujets, mais des *motifs*, dès lors la liberté et la latitude pour les transformer sont beaucoup plus grandes, et non seulement on peut les transformer, mais encore les combiner

1. Les lettres et la disposition des titres ont un caractère architectural, tandis que la *reliure* offre à l'artiste comme une façade à décorer.

et les entremêler ou les relier par des figures ou des formes géométriques : de cette ingénieuse élaboration, naissent des formes nouvelles, véritables créations, dans lesquelles le style, et en particulier le style collectif, se révèle, car la création exige un effort plus grand auquel suffit rarement le style individuel. De plus, les motifs décoratifs ayant surtout pour objet de *décorer* et ne visant pas à représenter directement tel ou tel sujet, l'expression venant du style a le champ libre pour s'y développer pleinement, elle ne rencontre pas devant elle d'expressions particulières venant du sujet avec lesquelles elle soit obligée de compter. Or nous avons vu que quand l'expression venant du style était seule à façonner une œuvre, l'expression du style collectif y prenait toujours une large part.

Par la place qu'y occupe le côté décoratif, ces arts, qui, par leur nature, se rattachent à la peinture, se rapprochent donc de l'architecture ; c'est à propos d'elle en effet que nous avons été amenés à nous occuper des motifs décoratifs.

Tout ce qui fait partie de l'architecture, soit extérieurement, soit intérieurement, doit participer aussi à sa nature et revêtir un caractère décoratif. La peinture elle-même, quand elle est destinée à couvrir une surface laissée libre par l'architecte, un pan de mur, un plafond, une coupole, un pendentif, — que ce soit une peinture murale ou une fresque, ou même un simple tableau destiné à être encastré dans une boiserie, — doit avoir un caractère plus décoratif, l'imitation doit y laisser plus de place à l'interprétation, et par suite au style, que dans la peinture indépendante, nous entendons par là le tableau de chevalet ou celui qui est destiné à être

encadré et accroché au mur. Aussi les tapisseries, celles surtout qui sont destinées à être placées de telle façon qu'elles semblent faire partie des murailles [1], doivent-elles, en dehors même des motifs purement décoratifs que nous avons signalés, posséder dans leur ensemble une note décorative plus accusée. Il en est de même à plus forte raison des vitraux qui sont comme des murailles transparentes [2] et des mosaïques qui forment le sol, les parois ou les voûtes des monuments. Les *étoffes* ou *papiers* de tenture ou d'ameublement, les *tapis*, destinés eux aussi à revêtir les parois intérieures des maisons, présentent des séries de motifs qui ressemblent à des peintures, mais qui, étant avant tout décoratifs, se rattachent à l'architecture.

Si la peinture participe parfois au caractère décoratif de l'architecture, à plus forte raison en est-il ainsi de la sculpture.

Nous avons déjà rattaché à l'architecture toute cette partie si importante de la sculpture qui, exécutée sur les pierres même de l'édifice, rentre dans le plan de l'architecte. Les cariatides, qui sont des colonnes humaines, ne sont pas de la sculpture indépendante, il en est de même des scènes sculptées qui ornent les frontons. Les frises et bas-reliefs dont les figures tiennent à l'édifice par un côté, n'ont qu'une demi-indépendance et doivent participer aussi au caractère architectural et décoratif du monument [3].

1. Ou à recouvrir les meubles, car nous verrons plus loin que les meubles, dans leur caractère, ont quelque chose d'architectural.

2. Pour les vitraux, la disposition des meneaux influe déjà sur celle de la composition.

3. L'indépendance des statues placées dans des niches est plus grande, elle varie selon la place de ces niches elles-mêmes dans

La *sculpture funéraire*, qu'elle représente ses personnages endormis par la mort ou se réveillant de leur dernier sommeil, imite de moins près la réalité, et peut interpréter davantage son modèle que celle qui représente des vivants vivant. Ajoutons que les tombeaux dont ces figures font le plus souvent partie sont des œuvres architecturales et décoratives avec lesquelles ces figures ne doivent faire qu'un.

Les *boiseries* et les *cadres*, œuvres de sculpture, se rattachent étroitement à l'architecture qu'ils décorent, et en ont la valeur significative; il suffit de rappeler la place qu'y tiennent les moulures, élément architectonique par excellence.

Les ouvrages de *serrurerie*, les ferrures, les grilles, n'empruntent à la nature que des motifs dont le style fait des décorations, et par là ils se rapprochent aussi de l'œuvre de l'architecte qu'ils complètent. La *ciselure*, qu'elle s'exerce sur des armures ou sur d'autres objets, les décore par des inventions plutôt que par des imitations. L'*orfèvre*, avec plus de finesse, agit de même, et quand il exécute des ostensoirs ou des reliquaires, ce sont souvent comme des édifices en miniature dont il est à la fois l'architecte et le sculpteur.

Il en est de même en *céramique* : si l'on s'arrête à la décoration de l'objet, on sera porté à rattacher cet art à la peinture, mais bien entendu à un genre de peinture qui pour la couleur, le dessin, les sujets, est bien plus éloigné de l'imitation que la peinture proprement dite;

l'ensemble : à peu près complète, si ces niches ne jouent qu'un rôle ornemental, elle est moindre si ces niches, superposées ou juxtaposées, comme au moyen âge, par exemple, font partie des grandes lignes de l'architecture.

mais si, comme nous pensons qu'on doit le faire, on donne la première place à la forme même de l'objet, cet art se rattache plutôt à l'architecture. C'est de ce point de vue aussi qu'il faut considérer avant tout la *verrerie.*

A la sculpture se rattachent encore les *bronzes d'art.* S'ils représentent des sujets indépendants, des personnages ou des animaux, les procédés d'exécution seuls diffèrent, mais la valeur significative est analogue à celle de la sculpture que nous avons appelée indépendante. Au contraire, si ce sont des vases, des pendules, des chandeliers, des chenets, le caractère décoratif domine, et c'est de l'architecture qu'il convient de rapprocher ces ouvrages au point de vue de leur valeur significative.

Les *monnaies* et *médailles*, si elles reproduisent des figures et même des portraits, par leur forme et leur dimension exigent une interprétation plus forte et pour ainsi dire plus concentrée; et puis, dans les revers, l'artiste recouvre toute sa liberté : s'il imite la nature, c'est comme symbole d'une idée et nous avons vu combien cette manière d'imiter laissait de place au style. Les médailles présentent ainsi comme un raccourci de tous les arts : le dessin, la sculpture et aussi l'architecture de qui relève la disposition des motifs dans le champ, celle de l'exergue, la forme des lettres, en un mot la valeur décorative de l'ensemble.

Si, par leur côté décoratif, la plupart des arts mineurs se rattachent déjà à l'architecture, il en est qui y tiennent plus directement encore. Les *meubles*, qu'il s'agisse de sièges ou d'armoires, sont avant tout des constructions architecturales, les sculptures qui les décorent sont secondaires. Un bahut, un buffet, une armoire, sont en effet comme de petites maisons placées dans

la grande pour abriter le linge, la vaisselle, les objets divers; ces meubles présentent une façade, des portes, des serrures, ils ont un plan, une disposition intérieure, leur style réside surtout, comme en architecture, dans la disposition et la proportion de leurs grandes lignes. Quant aux sièges pour s'asseoir, aux tables ou aux consoles pour poser, c'est avant tout dans la façon harmonieuse dont leurs lignes répondent aux conditions de stabilité et de commodité exigées par leur destination qu'il faut en chercher le style, et ces conditions sont celles qui s'imposent aussi à l'architecte. Les meubles ont donc pour nous une très haute valeur significative, parce qu'on trouve réunis et condensés en eux tous les traits qui font celle de l'architecture, et que, moins exposés aux dégradations qui résultent des intempéries ou des réparations, ils conservent souvent ces traits plus entiers et plus vifs [1].

A l'architecture se rattache encore *l'art des jardins*, non seulement par la place qu'y occupent les œuvres architecturales proprement dites, escaliers, balustrades, bassins et fontaines, colonnades et perspectives, mais parce que cet art impose à la nature une discipline architecturale : allées géométriques, buis et gazons dessinant des lignes ou des motifs décoratifs, plates-bandes formant des panneaux, arbres régulièrement plantés comme des colonnes, charmilles et feuillages verticalement taillés comme des murs, forment pour ainsi dire la prolongation de la maison qu'ils entourent, et l'édifice

1. Le *carrossier*, dont l'industrie consiste à construire de petites maisons roulantes, glissantes ou portables, peut mettre de l'art dans la forme des grandes lignes, dans la proportion des portières et des fenêtres, dans la décoration des panneaux et cet art, on le voit, se rattache à l'architecture.

de verdure, transition nécessaire entre l'art et la nature, est comme le vestibule de l'édifice de pierre qui projette sur lui son ombre. Dans cet art qui dispose le terrain lui-même, y trace de grandes lignes, imite, non pas la nature, mais l'architecture au moyen de la nature, il y a pour le style une place importante et manifeste, et, si cet art opère sur une grande échelle, il peut être, comme à Versailles, plus significatif que l'architecture elle-même [1].

Dans le jardin anglais dont la place est un peu plus loin de l'édifice, le but est d'imiter la nature au moyen de la nature elle-même, mais une certaine nature agreste ou alpestre, une nature pittoresque avec des grottes et des cascades, des ruisseaux et des lacs, une nature aussi où la main de l'homme — du paysan, non pas de l'artiste — se sente, avec des ponts rustiques, des moulins et des chaumières, et comme tout cela est artificiel à l'endroit où on le fait, tout cela dépend de l'art, mais d'un art dont toute l'ambition est de se dissimuler, et dans tout cela par suite le style, pourtant sensible dans le choix même des sites reproduits, dans la proportion de la reproduction qui est toujours une réduction, est dissimulé lui aussi et ne règne pas en maître comme dans le jardin français, dont on peut dire qu'il est le véritable jardinier.

On pourrait parler ici du *costume*, du costume féminin en particulier, si ce désir à la fois de se distinguer et

1. Le malheur est que les œuvres d'art de cette nature ne se conservent pas intactes; faites en grande partie de matériaux vivants, qui meurent ou se déforment, il faut les renouveler et surtout les entretenir par des tailles respectueuses du dessin primitif. Les charmilles de Schœnbrunn ont, mieux que celles de Versailles, conservé leur aspect primitif.

d'être comme tout le monde d'où procède la mode, n'en faisait non pas même l'œuvre du style individuel, mais le jouet de la fantaisie et du caprice. Les paysannes des provinces qui ont conservé leur ancien costume en apprennent plus long que les élégantes de nos villes sur ce qu'est l'art dans le costume. Un ensemble de parties liées et proportionnées, de formes interprétant pour ainsi dire celles du corps lui-même, d'ornements se répétant et se répondant suivant la disposition de ces formes, tels sont les éléments qui doivent concourir à la composition du costume, à son effet décoratif (le mot n'étant pas pris ici dans le sens de théâtral), et pour obtenir cet effet, nous savons que le style a un rôle à jouer [1].

Si la *danse* fut un art, ce fut plutôt dans l'antiquité, quand par les gestes, les attitudes et les mouvements du corps elle visait à rendre les expressions de l'âme; elle se rattachait alors, par sa nature, à la sculpture. Aux XVIIe et XVIIIe siècles les danses, telles que le menuet, avaient plutôt un caractère décoratif et mettaient en valeur celui du costume lui-même. De nos jours les danses par la précision ou la rapidité des mouvements combinés, exécutés individuellement ou d'ensemble, par le costume de ceux qui les exécutent, ressemblent plutôt à un exercice gymnastique et n'ont d'autre valeur artistique que celle qu'elles empruntent à la musique dont elles marquent la mesure et soulignent les diverses périodes musicales. D'ailleurs des danses du passé il ne reste que des descriptions difficiles à interpréter ou des

1. Les *broderies, dentelles, applications*, qu'elles servent au costume ou à quelque autre usage, ont un caractère éminemment décoratif; il suffit de se rappeler les anciens ornements d'église pour savoir jusqu'où l'art a pu être porté dans ces sortes de travaux.

monuments figurés qui, fixant les mouvements, n'en peuvent donner qu'une idée approximative. La danse n'a donc pas pour nous une valeur significative aussi facilement appréciable.

Ainsi la plupart des arts mineurs, même de ceux qui par leur nature se rattachent à la sculpture ou à la peinture, comme valeur significative se rapprochent de l'architecture. Quand nous parlerons d'elle dans la suite, il faudra que son nom en évoque le souvenir au lieu de ne faire penser, comme il arrive trop souvent, qu'à une cathédrale ou à un palais. Enfin, il ne faudra jamais oublier qu'il n'y a pas d'art, si minime qu'il soit, qui n'ait pour nous sa signification, car l'humilité de l'objet ou de son auteur est plutôt un titre à notre attention, c'est donc tout un monde d'œuvres — et non pas seulement quelques chefs-d'œuvre — qui s'offre à notre étude.

A la fin du chapitre précédent, nous nous demandions si le style, susceptible de varier comme les individus, puisqu'il tient à l'artiste, n'avait pas néanmoins en fait une fixité plus grande; nous venons de voir que cette fixité existe en effet et que, dans chacun des arts, on peut grouper la plupart des œuvres d'après les traits communs de style qu'elles présentent. A côté de ces traits, il y en a parfois de particuliers qui, communs aux œuvres d'un même artiste, ne se retrouvent pas dans celles d'un autre : c'est ce que nous avons appelé le style individuel, par opposition au style collectif formé par les traits communs aux œuvres d'artistes différents. Nous avons recherché ensuite si le style collectif, quelques-uns de ses traits du moins, étaient saisissables indépendamment du style individuel, et nous avons

remarqué que la technique des arts, les règles et les genres étant en partie son œuvre, en portaient l'empreinte. Nous avons signalé enfin que dans certains arts et certaines œuvres les traits du style collectif n'étaient que faiblement ou insensiblement modifiés par le style individuel, et que l'influence de ce dernier y pouvait être négligeable.

Dès lors, la phrase si souvent répétée : « le style, c'est l'homme », par laquelle on semble affirmer qu'il y a autant de styles que d'individus, n'est pas applicable du moins à tous les arts, tandis que la phrase de Buffon : « le style est l'homme même », par laquelle il entend que le style est quelque chose qui tient au fond même de l'homme, qui ne vient de rien d'extérieur, peut s'appliquer à tous les arts, à toutes les œuvres, car cette phrase marque l'origine du style et non pas sa qualité.

CHAPITRE V

Le style d'une époque.

Nous avons dit au chapitre précédent que, dans chacun des arts, on rencontrait des groupes d'œuvres qui, bien qu'elles soient d'auteurs différents, présentaient néanmoins des traits de style communs, ce que nous avons appelé un même style collectif, mais nous n'avons pas donné de preuves de cette affirmation. C'est qu'en effet c'est une science devenue populaire que celle qui consiste à grouper les œuvres d'art d'après leur style, c'est une expérience que chacun peut faire et acquérir.

Les groupes ainsi formés se trouvent l'être par des œuvres de date semblable ou voisine et par suite dessinent dans le temps des époques qui comprennent une série d'années consécutives. Reconnaître le style d'une œuvre, c'est donc en reconnaître l'époque et c'est pourquoi on désigne en général les styles par le chiffre d'un siècle ou le nom d'un souverain.

Toute une science s'est fondée permettant de dater, ou plutôt de rattacher à une époque, les œuvres d'art d'après leur style. Dans ses résultats généraux elle est incontestée et quels que soient les erreurs de détail aux-

quelles elle est sujette, les abus par lesquels les personnes inexpérimentées la peuvent compromettre, elle demeure incontestable. Tous les jours du reste elle se perfectionne et s'affermit par la découverte d'œuvres expressément datées ou par celle de la date d'œuvres déjà connues, au moyen de documents écrits ou autres[1].

Voisine de celle-là, mais beaucoup plus incertaine est la science qui cherche à attribuer les œuvres d'art non signées à tel ou tel auteur. Sans parler des fausses attributions dont l'intérêt, la vanité ou seulement le prestige d'un grand nom sont la cause, il faut reconnaître qu'ici la tâche est beaucoup plus difficile; nous avons vu en effet que le style individuel, d'où doit dépendre cette attribution, est compris dans le style collectif et dominé par lui. L'attribution à une époque est donc beaucoup plus facile et certaine que celle à un auteur, c'est la signature de l'époque plus encore que celle de l'auteur qui se lit dans le style de ses œuvres et cela ne contrarie en rien nos études, puisque c'est le style collectif qui en est l'objet.

Le style est devenu ainsi un instrument précieux pour dater les œuvres dont l'auteur ou l'époque étaient inconnus. C'est un premier service, d'ordre matériel, il est vrai, que le style rend à l'histoire en donnant l'âge de ces œuvres, mais nous voulons lui demander quelque chose de plus intime et de plus immatériel, aussi ne pouvons-nous pas procéder exactement comme ceux qui n'ont vu en lui qu'un instrument de classification.

1. Ces documents exposent eux-mêmes parfois à des erreurs, pour les monuments en particulier, ils font souvent croire à une construction alors qu'il n'y a eu qu'une réparation conforme au style antérieur ou inversement. Il faut la plus grande circonspection pour en user.

Ceux-ci en effet, préoccupés avant tout du but qu'ils poursuivaient, ont cherché à l'atteindre par tous les moyens possibles, et, encore qu'ils aient assigné au style une place prépondérante dans la détermination de l'âge des monuments, ils n'ont pas négligé les autres indications que ces monuments eux-mêmes leur pouvaient fournir. Tous les jours nous voyons les personnes qui s'occupent de cette même détermination user de ces mêmes moyens. L'emploi de telle matière, la destination de l'objet, telle disposition particulière du plan dans un édifice, la nature, la coupe, l'appareillage des matériaux, des traces de raccordements, ils se sont servi de tout et ils ont eu raison. Architectes pour la plupart, ils sont entrés dans des détails techniques qui n'intéressent pas ou n'intéressent que très indirectement le style. Cet alliage de considérations accessoires a empêché ces auteurs de donner à leurs études et aux conclusions qu'ils en tiraient, toute l'extension, toute la généralité qu'elles comportaient.

Tenant compte des matériaux et des procédés de construction, ils ont été amenés d'abord à restreindre leur étude à des régions relativement petites. Tenant compte aussi de la disposition du plan et des formes, en dehors même de leurs rapports avec le style, ils ont été amenés à distinguer entre les divers genres d'architecture religieuse, civile ou militaire, il en est qui ont raconté l'histoire d'une maison, celle d'une forteresse.

Pour nous, les différences de plan motivées par la destination de l'édifice, celles de construction, celles même de formes ne sont ni nécessairement, ni toujours des différences de style et par suite ne nous empêchent pas de reconnaître un même style et de grouper ensemble

des monuments appartenant à des genres différents ou à des régions différentes.

La distinction par régions, au point de vue qui nous occupe, est tantôt nécessaire, tantôt superflue : nécessaire, quand elle repose sur une différence de style; superflue, quand elle ne repose que sur des différences de construction, de plan ou même de formes [1].

Si, entre les diverses œuvres appartenant à un *même* art, on peut saisir une unité de style à une époque et dans un pays ou une région donnés, pourquoi ne point franchir un pas de plus et, entre les diverses œuvres des *divers* arts, rechercher si une unité du même genre n'existerait pas? La comparaison en effet est possible pour nous, non seulement la destination ou le sujet des œuvres, les procédés d'exécution forcément différents selon les arts n'y font point obstacle, mais, les formes elles-mêmes n'étant qu'un moyen pour le style de se révéler, dans des formes différentes il nous est possible de reconnaître une même proportion, une même expression, un même style. Si le style est indépendant des formes jusqu'à un certain point, ne l'est-il pas des arts eux-mêmes? Ou plutôt n'est-ce pas un même style qui, s'appliquant à des arts différents, produit des formes différentes selon la nature de chacun de ces arts?

1. En général les archéologues ont été trop portés à diviser et à subdiviser, le souci du détail est louable, mais ne doit porter que sur ce qui touche au style. Il ne faut pas davantage distinguer sans nécessité des écoles : Anthyme Saint-Paul a prouvé qu'il n'y a pas eu, à proprement parler, d'école clunisienne, mais que les moines de Cluny ont construit leurs églises dans le style des provinces où ils les ont fondées. On exagère beaucoup aussi en parlant d'un style *jésuite*, ce qu'on entend par là n'est que le style d'une certaine époque adopté et employé par les Jésuites sur une grande échelle pour leurs églises.

En définissant le style, nous avons montré comment la proportion par laquelle il se manifeste était réalisable et reconnaissable dans les différents arts, nous avons vu que, chez tous, même en musique, il y avait comme un dessin dont elle dispose les lignes et les mouvements, que chez tous, même en prose, il y avait des relations numériques auxquelles elle préside; en comparant par conséquent ces dessins et ces relations, on peut reconnaître la proportion unique dont ils dérivent.

Mais, en définissant le style, nous avons montré surtout que cette proportion n'était que le signe visible d'une expression par qui elle était engendrée. Nous le remarquions à propos de l'architecture, quand on veut indiquer le sens esthétique d'un monument, on emploie un adjectif, on le dit léger, hardi ou fier, élégant et fin, sobre, pur dans ses lignes ou contourné, lourd, majestueux ou gracieux, raide ou froid; or tous ces qualificatifs peuvent également convenir à une statue, à un tableau, à une œuvre musicale ou littéraire; on peut donc dans toutes ces œuvres reconnaître une expression commune qui les inspire.

On le voit, entre les divers arts il ne s'agit pas pour nous d'établir ces comparaisons subtiles, vains exercices de rhétorique, qui consistent à appliquer aux formes de l'un les termes qui conviennent aux formes d'un autre, à parler des couleurs à propos des sons ou réciproquement; il s'agit, sachant en quoi consiste le style, d'en reconnaître la marque, alors même que cette marque s'imprime comme en des cires différentes, dans les diverses formes des différents arts[1].

1. « Il y a un certain modèle d'agrément et de beauté, écrit Pascal,.... Il y a un rapport parfait entre une chanson et une maison

La ressemblance entre les œuvres des différents arts, à une même époque, chez un même peuple, qui a été plus d'une fois constatée, mais sans que les auteurs de ces constatations paraissent avoir bien vu la raison même de ce qu'ils constataient, vient de là.

« Dans le moyen âge, écrit Vitet, chaque siècle a non seulement son architecture et tous ses autres arts, mais aussi son genre d'écriture; et ce qu'il y a de plus singulier, c'est que l'écriture de chaque siècle reproduit et réfléchit, pour ainsi dire, les caractères généraux de l'architecture et des arts dont elle est contemporaine. Il existe une harmonie merveilleuse entre les monuments de pierre et les monuments de parchemin, entre le travail de l'architecte, du sculpteur, du ciseleur et celui du calligraphe[1]. »

« Jusqu'au XIe siècle, dit ailleurs le même auteur,... l'écriture, nonobstant de légères et accidentelles différences, a toujours conservé, dans l'Occident, tous les traits caractéristiques de l'alphabet romain.... Certaines particularités de détail peuvent donner aux érudits le droit d'assigner un âge et une patrie aux monuments paléographiques; mais c'est partout et toujours cette belle et ferme écriture, facile à lire, bien espacée, bien construite, où l'œil croit retrouver la solidité de l'arc à plein cintre, et je ne sais quelle analogie avec cette arcade romane, fille dégénérée sans doute de l'architec-

qui sont faites sur le bon modèle, parce qu'elles ressemblent à ce modèle unique, quoique chacune selon son genre. » (*Pensées*, éd. Havet, art. VII, 24.) De ce modèle dépendent la proportion et l'expression — c'est-à-dire le style — de la chanson et de la maison. Nous verrons plus loin (ch. IX) en quoi consiste ce modèle.

1. *Études sur les beaux-arts*, t. II, p. 91.

ture antique, mais conservant encore quelques-uns des nobles traits de sa mère. Ce n'est qu'après le XIe siècle que les jambages deviennent peu à peu moins droits, moins fermes, le sommet des lettres moins arrondi; bientôt les angles s'accentuent, les pleins se terminent en biseau, les déliés s'amaigrissent, chaque lettre change d'aspect et prend un air élancé, aigu, vertical : c'est le moment où, dans l'architecture, tout se transforme également, où les piliers s'effilent en longs fuseaux, où les pleins cintres s'aiguisent en ogives; non seulement le principe de construction se modifie, mais le principe d'ornementation se renouvelle jusque dans les plus imperceptibles détails : aux feuilles larges et recourbées, aux rinceaux puissants et arrondis dont le sol de la Grèce avait fourni les premiers types, succèdent les finesses et les découpures de notre flore indigène. Partout, dans les meubles, dans les armures, dans les moindres ustensiles, on voit successivement disparaître jusqu'aux derniers vestiges des formes de l'antiquité; tout prend un esprit moderne, un accent septentrional [1]. »

« L'architecture gothique y était malade du même mal que la philosophie et la poésie : la subtilité », remarque Renan [2], en parlant des XIVe et XVe siècles.

« Cette architecture, observe de son côté Taine, a construit tous les monuments civils et religieux, privés et publics; elle a marqué à son empreinte non seulement les cathédrales et les chapelles, mais les forteresses et les palais, les habits et les maisons bourgeoises, les ameublements et les équipements [3]. »

1. *Études sur l'histoire de l'art*, 4e série, p. 156.
2. *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1862, p. 217.
3. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 96.

Mais il ne faudrait pas croire qu'il y a là quelque chose de particulier au moyen âge.

« Entre une charmille de Versailles, un raisonnement philosophique et théologique de Malebranche, un précepte de versification chez Boileau, une loi de Colbert sur les hypothèques, un compliment d'antichambre à Marly, une sentence de Bossuet » il y a quelque chose de commun; « c'est le même sceau qui s'est imprimé différemment en différentes matières [1]. »

Enfin Ch. Blanc reconnaît qu'à toute époque « il y a une harmonie qui s'établit comme d'elle-même entre tous les arts et tous les ouvrages contemporains [2] ».

Nous pourrions multiplier ces citations, mais ce sont là des constatations que chacun peut faire et que la diffusion des moulages et photographies rend chaque jour plus faciles.

Nous préférons insister sur la contre-épreuve que fournissent les œuvres d'une même époque quand elles se trouvent effectivement groupées. Rapprochées en effet et convenablement disposées, ces œuvres encore qu'elles appartiennent aux arts les plus différents, montent pour ainsi dire en valeur, il s'établit entre elles comme un courant de sympathie, comme un échange de qualités qui les enrichit toutes sans en appauvrir aucune : le sourire de l'une se reflète dans le sourire de l'autre, ou bien la gravité de l'une achève la gravité de l'autre. N'est-ce pas la preuve qu'il y a entre elles quelque chose de commun, une même expression et par suite un même style? Il n'est pas jusqu'à la musique

1. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, 6e éd., p. xv.
2. *Grammaire des arts décoratifs*, p. 221.

qui ne gagne à être exécutée au milieu d'une architecture de la même époque, dont le style par conséquent réponde au sien, dont l'expression fasse pour ainsi dire écho à la sienne [1].

C'est qu'en effet l'œuvre d'art est alors encadrée et convenablement encadrée, c'est-à-dire dans un cadre qui s'harmonise avec son expression au lieu de la combattre ou de la tuer [2]. Ainsi groupées, les œuvres d'art d'un même style ne forment plus pour ainsi dire au total qu'une grande œuvre d'art, un ensemble, une unité où la variété ne provient que de la différence des objets ou

1. Dans le décor d'opéra, c'est avec *le sujet* qu'on harmonise le décor, et le style de l'œuvre étant censé en harmonie avec le sujet, le décor peut se trouver ainsi en harmonie avec le style. Mais, quand le sujet, emprunté déjà à une autre époque, à l'antiquité par exemple, est traité dans le style d'une deuxième époque, du XVII[e] siècle par exemple, on commet une faute en lui donnant un décor antique, exact au point de vue archéologique; ce décor jure avec le style de l'œuvre, il lui faut un décor antique tempéré de XVII[e] siècle. — Non seulement le cadre dans lequel il est exécuté fait valoir un morceau de musique, mais encore le voisinage de tel ou tel morceau à la suite duquel il est exécuté. Là aussi la similitude de style fait gagner en valeur. L'ordre des morceaux d'un concert, pour être bon, doit être réglé d'après leur style, et, dans le cas, de morceaux de styles différents, l'ordre chronologique doit être, autant que possible, observé. Il n'y a monotonie que si l'on joue de suite des œuvres, telles qu'une symphonie, comprenant déjà plusieurs morceaux. Ces œuvres se suffisent à elles seules et, après elles, le mieux est d'exécuter des morceaux, sinon d'un style, du moins d'un genre différent, afin qu'il n'y ait plus de comparaison possible et par suite pas d'écrasement à craindre.

2. Les tableaux qui n'ont plus leur cadre du temps sont comme s'ils étaient présentés à contre-jour ou à faux-jour; que dire de ceux destinés à être placés dans des ensembles décoratifs, dans des rétables et qu'on pend au mur! Pour juger des tableaux entassés dans les musées, il faut une rare puissance d'abstraction : il faut le plus souvent faire abstraction du cadre, des tableaux voisins accrochés à côté, dessus ou dessous, de l'architecture et de la décoration de la salle où l'on se trouve et rapprocher par la pensée le tableau ainsi isolé de ceux du même style généralement placés à distance.

des sujets et de la diversité des arts auxquels appartiennent ces œuvres [1].

Toutefois pour que cette harmonie existe entre des œuvres appartenant à des arts différents, pour que l'unité de style soit sensible entre ces œuvres, il ne suffit pas toujours de prendre dans un même pays ou une même région des œuvres contemporaines; il ne faut pas s'en remettre aux dates seules pour opérer le groupement, il faut encore parmi les arts et les œuvres faire un choix judicieux, mais *non pas arbitraire*.

Pour établir le synchronisme, il faut d'abord, tenant compte des observations faites au chapitre précédent, commencer par les arts et les œuvres où se manifeste plus complètement ou plus clairement le style collectif et prendre par conséquent pour base l'architecture. En procédant autrement, on s'exposerait en effet à moins bien sentir les traits propres au style collectif parce qu'on serait distrait par les traits particuliers aux styles individuels.

Dans l'architecture elle-même, il y a des œuvres dont

1. Il faut éviter cependant de rapprocher des œuvres d'échelles trop différentes, car, alors même qu'elles seraient de même style, elles se nuiraient, la proportion, comme nous l'avons indiqué, devant varier pour *paraître* la même à une échelle différente. Il faut éviter aussi de placer sous l'œil des œuvres originairement faites pour être placées haut ou loin : fines à distance, elles donnent de près une fausse impression de grossièreté. Cette mise en valeur réciproque des œuvres d'art est le principe qui devrait guider aussi bien dans l'ameublement des maisons que dans l'aménagement des musées; l'unité de style d'une époque et la succession des styles y apparaîtrait alors avec tant d'évidence que la constater semblerait banal. Mais où elle éclaterait mieux encore c'est dans de petites pièces construites selon le style d'une époque et meublées avec des objets de cette époque, choisis parmi ceux qui par leur simplicité, par leur humble origine ne présentent pas ces traits de style individuel qui, dans les grandes œuvres conservées dans les musées, rompent ou dissimulent parfois l'unité du style collectif.

l'édification est longue, peut même durer un grand nombre d'années, si elle vient à être suspendue par une cause quelconque. Dans ces conditions, il est possible que l'œuvre achevée présente dans ses différentes parties des styles différents correspondant aux différentes époques de la construction, mais il est possible aussi qu'on ait voulu, de près ou de loin, se conformer au plan et au style primitivement adoptés et en conséquence que les parties postérieurement construites présentent, plus ou moins altérés, des traits de ce style. C'est ce qui arrive également quand à une époque on ne fait que remanier, compléter ou agrandir un édifice antérieur. On en a des exemples dans beaucoup des grands édifices religieux.

Ces édifices du reste, ainsi que la plupart des objets du culte, bien qu'ils soient du plus haut intérêt pour notre étude et qu'ils portent très fortement la marque des divers styles successifs, retardent parfois pour le style sur les œuvres profanes. Le respect pour des formes doublement consacrées par leur destination et par la piété est un sentiment qu'on retrouve depuis l'antique Égypte; la fidélité aux formes anciennes est aussi comme un symbole de ce qu'il y a d'immuable dans la religion. Dans le Christianisme, l'immutabilité du dogme, pourtant plus grande que partout ailleurs, n'a jamais été jusqu'à figer l'art et c'est une preuve de vitalité et de grandeur que d'autres religions n'ont pas donnée.

Si les édifices religieux sont parfois en retard, les palais, les villas des souverains ou des grands personnages sont parfois en avance, c'est-à-dire que des tendances nouvelles s'y manifestent parfois qui ne feront partie que plus tard du style collectif. Nous sommes

donc encore ramenés vers les monuments plus humbles, vers les maisons privées, vers les objets appartenant aux arts mineurs destinés à l'usage des particuliers pour trouver pour ainsi dire la base et la dominante de cet accord qui existe entre tous les arts d'une époque.

Mais il y a à tenir compte d'autres considérations : les œuvres exécutées à une même date peuvent appartenir par leurs auteurs à des époques différentes, les générations, en effet, s'entrecroisent plutôt qu'elles ne se succèdent ; à une même date travaillent des jeunes et des vieux, l'artiste ou l'artisan âgé a pu, par habitude ou conviction, conserver le style de l'époque où il était jeune. Certains artistes ont, nous l'avons vu, plusieurs *manières* dont chacune se rapporte à une époque déterminée de leur vie. Pour ceux qui n'en ont qu'une (et c'est en général ce qui a lieu pour ceux dont le style n'est autre que le style collectif lui-même), il faut rapporter le style manifesté par leurs œuvres à l'époque de leur formation artistique, c'est-à-dire le plus souvent à l'époque où ils avaient de quinze à vingt-cinq ans.

Il faut tenir compte des survivances non seulement de celles des artistes ou artisans auteurs des œuvres, mais encore de celles de certains objets eux-mêmes.

Dans cet ordre d'idées, il y aurait place pour des remarques sans nombre, variables selon les temps. En général, les œuvres exécutées à l'aide de moules ou de planches porteront le style de l'époque de confection de ces moules et de ces planches, style qui pourra être antérieur au tirage de ces œuvres. Ainsi, dans les livres des XVII[e] et XVIII[e] siècles, on rencontre assez souvent des ornements gravés appartenant par leur style à une

époque antérieure à celle de la publication du livre. Chaque époque lègue à la suivante un certain nombre d'objets inutilisés ou d'outils pour en fabriquer qui portent l'empreinte de son style et par là se produisent aussi des survivances[1].

Il y en a d'autres qui peuvent tenir à des habitudes prises non plus par les artistes, mais par le public et auxquelles on veut se conformer. Ainsi à certaines époques, on a conservé pour les monnaies des types antérieurs connus des populations et acceptés dans la circulation.

Certains arts, enfin, peuvent être en retard par suite des difficultés et de la résistance opposées par leur technique aux exigences d'un style nouveau ou encore par ce fait qu'ils ne sont cultivés que par un nombre plus restreint de personnes, surtout si ces personnes forment des groupes ou des écoles favorables au maintien des traditions. C'est ce qui est arrivé pour la musique où les difficultés de la notation et de la technique ont retardé la marche des styles. L'enfantement de l'harmonie simultanée, invention sublime dont l'antiquité n'avait pas laissé d'exemple, a demandé tant d'efforts et de temps que toute la succession des styles musicaux qui procèdent d'elle s'en est ressentie. Les œuvres musicales qui présentent le mieux le style d'une époque se trouvent, en général, placées vers la fin de cette époque, de même que dans le cours de cette époque on peut trouver des œuvres musicales se rattachant par leur style à l'époque précédente.

1. Les produits de certaines industries importées de pays étrangers conservent parfois assez longtemps le style des pays d'origine de ces industries : ainsi les étoffes et soieries se sont longtemps ressenties des styles de l'orient, les tapis s'en ressentent encore.

Il y a aussi des arts dont les formes ont besoin de se perfectionner pendant un certain temps pour devenir véritablement aptes à porter la livrée du style; jusque-là la marque des différents styles se fait bien sentir en elles, mais elles sont encore trop rudimentaires ou grossières pour se prêter à la pleine réalisation de ces styles. C'est ce qui arrive à certaines époques en sculpture, en peinture et en littérature.

En sculpture et en peinture, on rencontre des gaucheries qui déroutent et empêchent de saisir le style véritable qui s'y trouve pourtant, il faut savoir faire crédit aux artistes de ces époques des imperfections inhérentes aux difficultés de la représentation de la figure humaine, quand il n'y a pas encore ou qu'il n'y a plus de tradition ni d'école, et faire le départ de ce qui tient à leur inhabileté et de ce qui vient du style. Avec l'architecture on évite cet écueil, et c'est à nos yeux une supériorité. Il suffit de comparer l'architecture romane avec la sculpture de la même époque pour voir combien l'architecte est plus maître de ses formes que le sculpteur; l'architecte savait déjà soutenir à de grandes hauteurs ses voûtes et ses coupoles, tandis que le sculpteur rattachait encore avec peine les divers membres au corps de ses statues. Dans la sculpture décorative qui se greffe sur l'architecture et en fait partie, les défauts sont du reste bien moins sensibles que dans la sculpture qui traite la figure humaine et dans la sculpture proprement dite.

En littérature, il faut tenir compte aussi des efforts ou des tâtonnements inévitables tant que la langue n'est pas entièrement formée. Bien qu'il se trouve parfois à ces époques des œuvres littéraires de premier ordre qui font passer cette langue de l'enfance à la virilité en lui

donnant pour ainsi dire conscience de ce qu'elle peut [1], les comparaisons sont difficiles entre les œuvres de ces époques et les œuvres des époques postérieures. Le degré différent de formation de la langue, qui n'est que celui des formes sur lesquelles opère le style, empêche de saisir aussi nettement les différences qui ne relèvent que du style. Le style opère, en effet, ici sur des formes mobiles dont les contours pour ainsi dire et la valeur changent selon les temps : il y a des mots qui vieillissent, d'autres qui prennent naissance, il y en a dont le sens est comme usé ou comme déjeté par l'emploi habituel ou l'abus qu'on en a fait. Pour apprécier complètement le style d'un ouvrage, il faut d'abord connaître exactement la langue que l'auteur a maniée et transformée par son style.

Il faut observer aussi, à propos de la littérature, que pendant tout le moyen âge et jusque dans les premières années du XVII[e] siècle, le latin est resté la langue des lettrés et des savants. Pour connaître la littérature de cette période, il ne faut donc pas se borner à l'étude des œuvres écrites en français ou dans ce qui deviendra le français, il faut tenir compte des œuvres écrites en latin. Le latin était encore une langue vivante et c'est ce qu'il ne faut point oublier; quand on lit ces œuvres, il n'y faut chercher ni la langue, ni le style de Cicéron, mais le style du moyen âge qui a bien son prix. Ainsi, pour connaître la littérature de cette période et en apprécier le style, il faut étudier deux séries d'œuvres de formes différentes, c'est une difficulté qu'on ne rencontre pas dans les autres arts.

Remarquons enfin qu'une œuvre musicale ne se pré-

1. Telle *La Divine Comédie* de Dante.

sente pas toute seule à nous comme une œuvre d'architecture, de sculpture, de peinture ou même de littérature, on nous la présente, on l'*exécute* ou nous l'*exécutons* et trop souvent, quand il s'agit d'une œuvre d'autrefois, la cruauté du mot n'est pas imméritée. Une œuvre d'architecture, en effet, malgré les outrages des réparations, surtout des réparations dans le style, les plus perfides de toutes, se présente encore devant l'observateur à peu près telle, au moins dans certaines parties, qu'elle est sortie des mains de l'architecte; il en est de même d'une œuvre littéraire, les fautes de copiste et les interpolations ne la défigurent pas entièrement; les mutilations d'une statue n'empêchent pas d'en saisir l'harmonie, et, si des tableaux ont perdu leur coloris primitif, on en peut retrouver le style qui réside principalement dans le dessin.

Une œuvre musicale, même dont le manuscrit est intact, ne parle pas seule aux oreilles, ceux même à qui elle parle aux yeux se l'exécutent intérieurement quand ils la lisent à une table; pour revivre, elle a besoin d'un interprète ou de plusieurs interprètes. Ce mot est bien fait pour effrayer ceux qui, comme nous, recherchent avant tout l'exactitude, l'habileté même de l'interprète est loin de les rassurer. C'est un autre style qui vient se superposer à celui de l'œuvre elle-même et s'interposer entre elle et nous. Si ce style coïncide avec celui de l'œuvre elle-même, il ne fait que le renforcer et le mettre en valeur, mais, s'il ne concorde pas exactement avec lui, en se greffant sur lui, il le masque, le défigure ou le transforme [1]. Cette transformation, si elle est l'effet

1. Encore, supposons-nous, ce qui est trop rare, l'œuvre exécutée telle qu'elle a été écrite, c'est-à-dire sans vocalises, ni agré-

d'un style, c'est de l'art, mais c'est un autre art que celui auquel le compositeur avait songé, c'est l'art de l'exécutant, c'est l'art d'un autre homme et d'une autre époque. L'amateur peut s'y complaire, l'historien ne peut s'en servir et s'en doit défier.

Si la part de l'interprète est si grande, cela tient à l'extrême délicatesse de la langue musicale et à l'insuffisance de ses moyens de notation, qui ne sont que des approximations. Les maîtres anciens, dirigeant souvent eux-mêmes l'exécution de leurs œuvres et pouvant compter sur des exécutants dont le style était analogue à celui de leurs compositions, négligeaient tous ces signes que les modernes prodiguent pour combler tant bien que mal les lacunes de cette notation, eux qui ne peuvent plus compter sur le style d'exécutants qui font profession de jouer tous les styles. Sans parler des piano et des forte, des nuances, ou plutôt des accents nécessaires à la phrase musicale [1], ce qui est le plus difficile et le plus important à reconstituer, c'est le mouvement dont on sait l'influence décisive sur l'expression de la composition; or, ce mouvement, le métronome même ne le donnerait pas, car il varie pour un même morceau suivant le degré de force donné aux sons et ce degré, en dehors des nuances, dépend du volume de son nécessaire pour remplir la salle et l'oreille de chaque audi-

ments ajoutés, avec les instruments, les voix désignés, et surtout, ce qui est plus important encore, dans le ton original ou le ton correspondant suivant les variations du diapason.

1. Ces nuances s'appliquent non seulement aux phrases et aux notes, mais jusqu'aux passages d'une note à une autre. Sans traîner la voix, il y a une manière de la *porter* et, pour ainsi dire, de la diriger d'une note vers la suivante, de les lier ou relier, qui a la plus grande importance expressive et est des plus délicate à apprendre et à observer à propos.

teur sans l'assourdir. Ainsi, tout étant proportionné, tout est variable et le secret de la proportion étant perdu, tout risque d'être faussé. Faut-il ajouter qu'un même mouvement comporte lui-même et réclame des nuances, d'insensibles retenues suivies de prompts retours soulignant certaines phrases, s'insinuant jusqu'entre les notes d'une même phrase, nuances d'une délicatesse infinie, mais peut-être plus faciles encore à sentir et, par suite, à retrouver que le mouvement général.

Aussi, est-ce avec une extrême circonspection qu'il faut juger du style véritable d'un morceau ancien qu'on entend. Toutefois, quand il s'agit de musique vocale, le sens des paroles aide à retrouver le sens de la musique, mais à une condition, c'est qu'on chante les paroles pour lesquelles originairement la musique a été écrite, une traduction, quelque bonne qu'elle soit (elle ne peut jamais ici être parfaite), non seulement n'aide pas, mais est un obstacle presque insurmontable pour retrouver le sens musical exact, c'est-à-dire l'expression voulue de chaque note et de chaque phrase, par suite le style du morceau [1].

Mais, par contre, pour bien interpréter un morceau de musique ancienne, il est un secours précieux auquel on a

1. Des observations analogues à celles que nous venons de faire pour la musique au sujet des exécutants pourraient être faites pour la danse et pour la littérature au sujet des acteurs qui, eux aussi, sont des interprètes, mais, quel que soit le rôle du geste, de l'attitude, du ton de la voix et des nuances du débit dans l'effet d'un morceau dramatique ou oratoire, il nous semble que la part de l'interprétation est plus grande et surtout plus importante dans l'exécution d'une œuvre musicale ; dans une œuvre littéraire elle souligne le sens, dans une œuvre musicale elle le donne; enfin une œuvre littéraire, tout en perdant à la lecture, peut toujours être lue, une partition, composée de parties simultanées, doit être entendue.

trop peu recours, il consiste à se pénétrer du style, c'est-à-dire de la proportion et de l'expression des œuvres appartenant aux autres arts de la même époque, en particulier à l'architecture : dans la souplesse et la finesse de ses lignes et de ses dessins, dans leur majesté et leur ampleur, dans leur grâce exubérante, légère ou délicate on retrouvera le secret perdu des mouvements et des nuances de la musique contemporaine.

Ainsi, tous les arts peuvent et doivent concourir à former ces groupements dont nous parlons, mais l'architecture a la priorité et c'est autour d'elle et autour des arts qui s'y rattachent qu'il faut, comme autour d'un centre, grouper tout le reste.

Ces observations déjà longues, et cependant encore incomplètes, sont nécessaires, parce que, faute d'en tenir compte, on n'aperçoit pas ce quelque chose de commun, cette harmonie, ou, pour mieux dire, cette unité de style qui éclate entre les œuvres d'une même époque dès qu'on les sait convenablement grouper. Ce style commun, non plus seulement aux œuvres d'un même art, comme celui que nous appelions collectif, mais aux œuvres des différents arts d'une même époque, peut être appelé le *style d'une époque*[1].

Si ce style comprend dans le temps une suite d'années qui forme une époque, quelle étendue de pays comprend-il dans l'espace? Nous avons déjà remarqué que la division par région, proposée par certains archéologues

1. C'est pourquoi il ne faut pas désigner les styles par des mots qui désignent une forme et par suite ne sont pas applicables à *tous* les arts. Si l'on dit : architecture *ogivale*, architecture *rocaille*, comme on ne saurait dire musique, littérature *ogivale*, *rocaille...*, on est amené à désigner un même style par des noms différents.

pour certains styles, n'était pas toujours justifiée, car elle reposait souvent sur des détails étrangers au style. Toutefois il n'y a pas ici de règle fixe, l'étendue de pays où règne un même style varie selon les époques et les styles. Il y a généralement un ou plusieurs points d'où un style rayonne et se propage; dans les provinces plus éloignées de ces points, il n'apparaît ordinairement que plus tard. Mais ces différences, très sensibles quand on étudie le style d'un seul art en particulier, s'atténuent quand on étudie ce que nous avons appelé le style d'une époque. Celui-ci, en effet, formé des traits communs aux styles des différents arts, n'en retient que les traits saillants et généraux; de plus, les limites de temps sont ici plus larges, car, nous l'avons vu, tous les arts, bien qu'entraînés dans un même mouvement, ne marchent pas tous du même pas, dès lors les provinces en retard peuvent se trouver comprises dans le synchronisme.

On peut donc dire, d'une façon générale, que le style d'une époque s'étend sur tout un pays. Sans doute, surtout tant que le pays n'est pas profondément unifié, on doit distinguer sinon chaque province, du moins certaines régions, par exemple, en France, au début du XIIIe siècle, le midi et le nord. Ces distinctions sont utiles aussi pour des provinces frontières ou récemment annexées qui, pour le style, peuvent se rattacher encore à leur ancienne patrie ou conserver quelque indépendance : mais il ne faut pas morceler sans raison.

D'une façon générale, le style d'une époque comprend tout le pays réuni sous un même gouvernement, non pas accidentellement, par un coup de plume ou d'épée, mais par ce qu'il est occupé par des habitants de même race et de même langue, formant un peuple. Aussi, pour

abréger, nous appellerons désormais le style que nous venons de définir : *le style d'une époque et d'un peuple.*

Toutefois, les traits qui distinguent les styles selon les pays et les peuples ne sont pas toujours aussi accusés que ceux qui distinguent les divers styles successifs d'un même peuple entre eux. Quand on parcourt les divers pays de l'Europe[1], en prêtant attention non seulement aux tableaux ou autres curiosités emmagasinés dans les musées, mais aux œuvres plus modestes et jusqu'aux moindres objets restés souvent encore *à leur place* et portant en eux sinon la perfection d'exécution, la touche du génie, du moins cette marque artistique qui, toute gauche ou fruste qu'elle soit, les distingue si fort des objets modernes qui les entourent, on reconnaît qu'il y a entre les divers styles de ces divers pays des analogies, une correspondance et souvent même une grande similitude. La succession est sensiblement la même, un style a le plus souvent son pareil, mais non pas exactement à la même époque et toujours avec quelque nuance différente, parfois un style n'est pas ou est à peine représenté, il est comme étouffé ou recouvert par un autre qui a pris plus de développement.

Si l'on veut grouper les œuvres de ces divers pays d'après les analogies de style, les œuvres d'un même groupe n'appartiendront plus toutes exactement à une même époque : le synchronisme sera bien moins parfait que tout à l'heure, le plus souvent même les œuvres d'art d'un pays qui correspondront par leur style à celles

1. Nous n'y comprenons pas les pays occupés par les musulmans, ni la Russie jusqu'au XVIII[e] siècle, jusqu'à Pierre-le-Grand en effet elle se rattache à l'Orient.

d'un autre pays leur seront antérieures ou postérieures non plus seulement d'une génération, mais parfois d'un demi-siècle ou d'un siècle.

Il n'en reste pas moins vrai que des concordances de style existent entre ces divers pays à des époques voisines, concordances tellement grandes parfois qu'il est difficile, en présence d'une œuvre dont on reconnaît le style, de discerner le pays auquel elle appartient et qu'en tout cas il est beaucoup plus facile de distinguer entre les styles successifs d'un même pays qu'entre les styles correspondants de pays différents[1].

On peut donc dire, mais dans un sens plus large, que les styles des différents pays peuvent, en certains cas, se rattacher à un style plus général, comme les styles individuels se rattachent à un style collectif[2].

Cette constatation nous montre que les styles, certains d'entre eux au moins, tout en tenant à tel ou tel pays

1. C'est cette ressemblance qui permet de prêter à des styles étrangers des noms désignant les styles correspondants français, de parler, par exemple, de Louis XIII italien, de Louis XV allemand. Le nom du souverain, dans ces désignations, n'indiquant pas son action personnelle directe sur la formation de ces styles, mais servant seulement à les dénommer, ces désignations peuvent, par extension, s'appliquer aux styles étrangers similaires. Toutefois, pour le style Louis XIV, on ne trouve pas en dehors de France de styles assez semblables pour leur appliquer ce nom, cela peut tenir, entre autres causes, à ce qu'ici l'action du souverain n'a pas été sans influence sur le style. Sans doute, on rencontre ailleurs à cette époque des marques de grandeur, mais on n'y trouve pas au même degré cette ordonnance réglée pleine d'aisance et de noblesse, de sobriété et de fermeté; à l'étranger, c'est généralement un style de transition intermédiaire entre le Louis XIII et le Louis XV qui occupe cette époque, on peut l'appeler, selon les pays, XVII[e] siècle italien, XVII[e] siècle allemand....

2. Vitet, dans sa belle étude sur l'*architecture du moyen âge en Angleterre*, a montré cette similitude, ce parallélisme, puis à un certain moment la divergence qui se produit entre les styles anglais et le style des autres pays. (*Études sur l'histoire de l'art*, 2[e] série, p. 258.)

comme le prouvent et leur physionomie variable selon ces pays et la date de leur apparition et leur essor plus ou moins long, brillant ou complet, ne sont point un produit exclusif de tel ou tel pays, un monopole de tel ou tel peuple, qu'ils tiennent à des causes qui ne sont pas purement locales ou qui, si elles le furent à un moment donné, peuvent cesser de l'être.

Parmi les arts, la littérature est celui où ces analogies de style entre des pays différents sont le moins sensibles, non pas qu'elles ne s'y rencontrent point, mais elles y sont masquées par la différence des langues : ici la ressemblance paraît plus frappante entre des œuvres d'une même langue quoique de styles différents qu'entre des œuvres d'un style analogue, mais de langues différentes. Dans les autres arts, au contraire, le style se rendant maître des formes soit qu'il les crée, soit qu'il les imite de la nature qui varie peu selon les pays, les formes ne font plus obstacle aux comparaisons et les ressemblances entre les styles des différents pays sautent pour ainsi dire aux yeux ou aux oreilles. C'est donc ici encore à l'architecture et à la musique, à la sculpture et à la peinture qu'il faudra s'adresser d'abord pour saisir ces ressemblances, on verra ensuite que, en dépit des différences des formes, les mêmes ressemblances existent entre les styles des œuvres littéraires correspondantes; seulement, en littérature, elles sont généralement moins parfaites parce que le style y a quelque chose de plus individuel que dans les autres arts. Le style des auteurs français du XVI[e] siècle, par exemple, présente des traits communs avec celui des auteurs anglais vers la même époque : mélange de finesse, de délicatesse et parfois de trivialité, familiarité, variété, ingénieuses rencontres d'images et de comparaisons.

*
* *

Le style d'une époque, voilà donc l'élément véritablement historique auquel nous devons nous arrêter, puisqu'il répond aux conditions nécessaires pour qu'un ordre de faits soit en rapport avec l'histoire, c'est-à-dire puisqu'il se trouve fixe pendant une certaine période de temps, variable selon les périodes, semblable dans une certaine étendue de pays. Se trouvant de plus commun aux différents arts, c'est bien en lui que réside le rapport de *l'art* et de l'histoire.

Certains auteurs, nous l'avons vu, ont reconnu, sinon l'existence de ce style, du moins quelque chose de commun, une harmonie entre les différents arts et même entre les différentes manifestations de l'activité de l'homme à une même époque; mais, s'ils ont senti le lien qui, unissant toutes ces choses, relie les arts à l'histoire générale, ils ne l'ont pas défini, ils n'en ont pas cherché la nature, ils n'ont pu, par suite, en bien comprendre ni la signification, ni la portée[1].

1. A notre connaissance c'est Vitet qui, dans le § IX de son étude sur *Notre-Dame de Noyon*, a le mieux posé la question, mais il se contente de relever entre les révolutions de la société et celles de l'architecture un parallélisme et à dire qu'à une société nouvelle, il fallait une architecture nouvelle, sans dire clairement *pourquoi* et sans expliquer *comment* et *d'après quoi* se formerait cette architecture nouvelle. En dehors des ouvrages de Taine et de M. Boutmy dont nous aurons à discuter les principes et les théories, citons le livre de M. Raoul Rosières, l'*Évolution de l'architecture en France* où les divers styles successifs sont étudiés et où leurs rapports avec l'histoire sont relevés. Dans sa conférence de Besançon sur *la Renaissance de l'idéalisme*, M. Brunetière a marqué et caractérisé quelques-uns des grands mouvements qui, dans ces derniers temps, se sont manifestés dans le domaine de l'art et en dehors même de ce domaine.

Parmi les auteurs, en effet, qui se sont occupés de la question (car à notre connaissance aucun ne l'a traitée en elle-même) les uns, archéologues, se sont bornés aux constatations de faits sans remonter aux causes et sans chercher les lois dont ils découvraient si bien les applications; leur étude, limitée à un art, à une région, à une époque, ne leur permettait pas de plus larges ni de plus profondes conclusions. Les autres, littérateurs, ont vu là matière à des rapprochements pittoresques et curieux, ils ont cherché dans ces rapports des comparaisons plutôt qu'ils n'en ont cherché la raison; d'autres, enfin, les philosophes, se sont servi de ces constatations comme d'arguments en faveur de systèmes préconçus plus ou moins déterministes.

Pour nous l'unité constatée n'est pas inconciliable avec la liberté, d'abord parce qu'elle est assez large pour laisser place encore aux libertés individuelles, ensuite parce que ces mouvements suivis et cette unité peuvent être eux-mêmes le résultat de la liberté. Pour apprécier toutes ces choses à leur juste valeur, il en faut savoir la cause.

Profitant des constatations déjà faites, comptant sur celles que chacun peut faire, confiant dans celles que l'avenir permettra de faire, nous ne chercherons donc pas dans la suite de cette étude à en apporter de nouvelles; ce travail, en effet, serait vain et stérile[1].

— Vain parce que, pour le faire avec toute la précision justement requise, il faudrait s'enfermer dans une époque

1. Nous ne pouvons, en effet, apporter ici que les résultats généraux d'une expérience personnelle poursuivie dans tous les pays de l'Europe — depuis l'Écosse jusqu'en Sicile, depuis Moscou jusqu'à Grenade. — En appliquant, en effet, la méthode que nous avons recommandée, en prêtant attention, non seulement aux grandes œuvres dans tous les arts, mais encore et surtout aux arts mineurs

et une région, et, si nous procédions ainsi, on pourrait toujours nous accuser d'avoir choisi une époque et une région particulièrement favorables à la démonstration. En multipliant même les constatations par des séries d'études partielles et locales qui pourraient emplir des volumes, la démonstration ne serait point encore achevée, on pourrait toujours dire de ce qu'il en a été ainsi, s'ensuit-il qu'il en doive toujours être nécessairement ainsi? Il nous semble donc préférable, tout en nous réservant de revenir sur quelques faits qui, superficiellement interprétés, paraîtraient contredire ce que nous avançons, de rechercher la cause de ce qu'on constate ou peut constater, la raison des concordances dont nous parlons, et, si nous trouvons qu'elles tiennent à la nature même de l'esprit humain et de l'art, nous pourrons en conclure qu'elles se retrouveront partout et toujours.

— Ne faire que constater des rapports entre l'art et l'histoire serait en outre un travail stérile, parce que toutes les constatations qu'on peut faire, si elles fortifient et justifient la thèse que nous soutenons, ne lui donnent pas tout le développement qu'elle comporte : sans doute, ces constatations nous montrent des rapports entre l'art et l'histoire, mais puisqu'elles portent d'une part sur l'art, de l'autre sur des faits historiquement connus, elles n'apprennent rien qu'on ne sache déjà; or, tout l'intérêt consiste à se rendre compte si le rapport entre l'art et l'histoire permet de conclure de l'art que

et aux œuvres les plus humbles, on arrive à des constatations dont il est difficile de donner les preuves et les références dans un livre, par suite de l'impossibilité de désigner ces objets mêmes anonymes et inconnus, mais dont le nombre est si imposant que les erreurs de détail, auxquelles on est toujours exposé, n'affaiblissent en rien la certitude qui en résulte.

l'on connaît à d'autres choses que l'histoire ne connaît pas, connaît mal ou ne peut même pas connaître à l'aide des autres documents dont elle dispose et pour cela il faut étudier et la nature et la portée du rapport.

Un rapport suppose deux termes : du côté de l'art, c'est dans le style que se trouve un des termes, on le chercherait en vain, nous l'avons vu, dans les autres éléments de l'œuvre d'art; mais du côté de l'histoire, où se trouve exactement l'autre terme du rapport? C'est ce qu'il faut maintenant préciser.

Si un seul et même homme était à la fois architecte, sculpteur, peintre, musicien, poète, ingénieur, homme d'état, nous ne nous étonnerions pas de retrouver dans chacune de ces manifestations si diverses de son activité quelques traits communs, l'unité de son esprit expliquerait l'unité de ses œuvres. Entre toutes les activités de l'esprit, en effet, il y a une parenté mystérieuse, ce sont des manifestations différentes d'un même fond, et c'est de lui qu'elles tirent la ressemblance qu'on découvre en elles. N'en serait-il point de même pour une époque?

L'air de famille que nous constatons entre toutes les œuvres d'art d'un même temps, les traits communs que nous retrouvons dans les diverses manifestations de l'activité de l'homme pendant cette période ne conduisent-ils pas à penser qu'il existe un esprit unique dont elles procèdent? Mais quel est ici l'esprit dont l'unité se révèle dans les œuvres de tant d'hommes différents? L'esprit d'une époque est une abstraction, c'est aussi une synthèse. Dans quelle mesure cette abstraction est justifiée par la réalité, quel usage l'historien peut faire de cette synthèse, c'est ce qu'il nous faut maintenant examiner.

CHAPITRE VI

L'esprit d'une époque.

Pascal comparait l'humanité à un seul homme sans cesse vieillissant, il semble moins hardi de comparer à un même homme une seule époque et c'est à quoi les constatations précédentes nous ont amené. Mais en réalité c'est une bien plus grande hardiesse. Pascal, nous le rappelions dans l'Introduction, avait en vue les connaissances, ces choses qui s'accumulent avec le temps dans l'esprit, mais qui, n'étant pas l'esprit même, restent hors de l'homme ; dans le chapitre précédent, au contraire, c'est du style qu'il s'agit, c'est-à-dire de l'homme même ; en comparant de ce point de vue une époque à un seul homme, ne porte-t-on pas atteinte à la personnalité, à la liberté même de ceux qui la composent ?

Il nous semble qu'on peut concilier des choses en apparence si opposées et le tenter, ce n'est pas sortir de notre sujet, c'est au contraire y pénétrer plus avant, puisque c'est par le style que nous avons tout d'abord reconnu l'existence de cette unité d'esprit. Étudier com-

ment elle se forme, jusqu'où elle s'étend, c'est-à-dire quelle part elle laisse à l'individualité et à la liberté, c'est rechercher la signification dernière et profonde du style lui-même et la portée de cette signification.

L'unité de style d'une époque, chez un même peuple, nous a conduit à la notion de l'esprit d'une époque, notion qui implique une double affirmation : — il y a, à une époque donnée, chez un peuple donné, une certaine unité d'esprit en dépit des innombrables différences individuelles; on est donc fondé à dire : l'esprit d'une époque; — cet esprit varie suivant les époques; on est donc fondé à distinguer les époques par leur esprit.

Cette double constatation invite l'historien à se tourner vers la psychologie, non plus seulement pour se guider dans l'âme des grands personnages dont il étudie les œuvres et les actes, mais pour se guider à travers les œuvres et les événements bien plus complexes encore et plus nombreux de toute une époque. S'il peut, les regardant pour ainsi dire comme l'œuvre d'un même personnage, leur appliquer les lois de la psychologie, il en saisira mieux les causes et le sens; bien plus entre deux époques différentes il pourra établir des parallèles comme entre deux grands hommes et non seulement parler de leurs ressemblances ou de leurs oppositions, mais encore en découvrir les raisons dans l'action ou la réaction de l'esprit de l'une sur l'esprit de l'autre; enfin, dans chaque époque, il pourra étudier l'influence de l'esprit de l'époque sur l'esprit individuel de ceux qui y ont vécu, comme on étudie l'influence réciproque de deux personnes l'une sur l'autre.

Sans cette conception de l'esprit d'une époque, l'his-

toire, à moins de n'être qu'une chronologie, une biographie ou une monographie, est impossible, puisque, en dehors d'un très petit nombre de personnages, nous ne connaissons directement l'esprit d'aucun de ceux qui composent une époque; c'est une foule à jamais anonyme à laquelle nous prêtons un seul et même esprit, celui de l'époque. On voit par là l'importance qu'il y a à s'interroger sur la valeur même de cette conception avant d'en faire un usage aussi considérable et aussi général.

*
* *

Il est étrange de voir Taine dans la préface de son livre sur *l'Intelligence* écrire qu' « on *commence* à admettre que les lois qui régissent le développement... des créations littéraires, des découvertes scientifiques dans un siècle et dans une nation, ne sont qu'une application et un cas des lois qui régissent ce même développement à tout instant et chez tout homme [1] ». Tous ceux qui ont parlé de l'esprit de l'humanité, de l'esprit des nations l'ont admis au moins implicitement, c'est Taine qu'on pourrait accuser de ne l'admettre point, mais ici il faut prévenir une confusion facile et dangereuse.

Quand il emprunte aux sciences naturelles leurs procédés, leurs méthodes, des comparaisons dont il fait des raisons, pour les appliquer à l'histoire, on est tenté d'y voir une contradiction et de réclamer de lui la méthode psychologique si vantée par lui, celle qui part de l'homme et même du moi pour s'étendre à la con-

1. P. 8.

naissance des hommes et de l'humanité dans le présent comme dans le passé. Cette contradiction, source de beaucoup d'autres, dont Taine a semé ses œuvres si diverses, est plus apparente que réelle, si bien qu'on a pu dire avec raison que « *de très bonne heure* Taine avait eu *son système*... et toutes ses études ultérieures semblent n'avoir eu d'autre but que d'en établir l'*impérieuse* vérité [1] ». C'est que pour Taine l'intelligence, l'esprit de l'homme, le moi en un mot, n'est lui-même qu'une résultante, une collection de phénomènes, une réussite pure et simple.

Cette conception, il la transporte dans toutes ses œuvres, essais de critique, histoire de la littérature, philosophie de l'art, histoire générale; il applique bien en effet à tout des lois de psychologie, mais d'une psychologie toute particulière, la sienne, qui, niant l'activité et la liberté de l'esprit, supprime la psychologie elle-même. Réfuter son système dans son origine même est évidemment le moyen le plus sûr de prouver l'inanité des conséquences qu'il en tire et des applications qu'il en fait, mais c'est là l'œuvre des philosophes; nous ne devons ici que montrer combien le système s'applique mal à l'histoire et aux arts, malgré les efforts de Taine pour l'y adapter ou plutôt pour les y adapter, le désaccord entre la théorie et les faits suffira à mettre en garde contre la doctrine ceux que leurs études n'amènent pas jusqu'à la saper dans sa racine même.

Dès lors on s'explique comment Taine peut dire sans se contredire que « l'histoire se ramène à la psychologie, qu'elle est au fond un problème de psycholo-

1. Delbos, *Le problème moral dans la philosophie de Spinoza et dans l'histoire du spinozisme*, p. 498.

gie[1] » et affirmer en même temps qu'elle n'est « qu'un problème de mécanique », et chercher « les règles de la végétation humaine[2] ».

En un mot, c'est dans l'âme humaine qu'il a tenté de faire cette soudure entre les sciences naturelles et psychologiques, à laquelle tout son système littéraire, artistique, historique, est comme suspendu. Pour montrer la fragilité de cette soudure il nous suffit de faire remarquer qu'elle repose sur un simple postulat que Taine a toujours supposé prouvé sans le jamais prouver : ce postulat « c'est la notion de nécessité, rationnellement conçue, s'imposant à l'expérience avant même d'être confirmée par elle[3] ».

Un pareil système avait l'avantage de paraître expliquer très bien cette unité d'esprit de chaque époque que nous constations : les circonstances extérieures étant les mêmes pour tous les hommes à une même époque, chez un même peuple, et tout dépendant de ces circonstances, l'unité d'esprit s'explique parfaitement, elle s'explique même trop bien, si bien qu'on ne comprend plus les différences individuelles qui subsistent cependant; il est vrai qu'on peut subdiviser et distinguer des milieux à l'infini par région, par famille; malgré tout il y a une limite, et comment rendre compte,

1. *Essais de critique et d'histoire*, 6e éd., p. 347.
2. *Histoire de la littérature anglaise*, pp. XXXI, XLIII.
3. Delbos, *Le problème moral dans la philosophie de Spinoza et dans l'histoire du spinozisme*, p. 520. « Ç'a été la chimère de Taine, écrit M. Brunetière, que de vouloir à tout prix *souder* les sciences morales aux sciences naturelles et rien n'est plus laborieux, ni plus triste en un sens, dans ses derniers écrits, que la peine qu'il se donne pour se persuader à lui-même qu'il y a réussi. » (*Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1895.)

par exemple, des différences entre deux jumeaux élevés de même?

On connaît cette théorie des trois forces primordiales qui, d'après Taine, expliquent les civilisations [1].

C'est d'abord la *race*; ici, personne ne conteste qu'il y ait des qualités ou des tendances d'esprit particulières à certaines races ou au moins plus développées chez certaines que chez d'autres, mais ceci n'explique en rien la diversité d'esprit que nous constatons aux différentes époques chez une même race, bien plus chez un *même peuple*, ceci tiendrait plutôt à les rendre inexplicables s'il fallait attacher à la race une si grande importance [2]. Il est vrai qu'à la fin du paragraphe consacré à la *race*, Taine lui-même reconnaît que les qualités originaires de la race sont modifiées par tous les autres éléments de la vie d'un peuple. Voyons donc quels sont ces autres éléments.

Ici, au lieu de choses, Taine se contente de mots, et des mots les plus vagues qui soient au monde. Les autres éléments sont le *milieu* et le *moment*; il est impossible ici de critiquer, sinon en faisant remarquer que cela pouvant tout dire, cela ne veut rien dire; tout l'effort scientifique de Taine n'aboutit à rien de plus précis et n'apprend rien de plus que la banale expression par laquelle on prétend expliquer l'unité d'esprit d'un temps en disant : « cela est dans l'air ».

Cherchons cependant ce que Taine entend désigner par ces mots, par eux-mêmes vides de sens.

1. *Histoire de la littérature anglaise*, p. XXII et suiv.

2. « S'il est vrai de dire que les races ne changent point leurs inclinations essentielles, il faut avouer que ces inclinations aboutissent souvent à des effets tout contraires selon les milieux divers où elles s'appliquent. » (Renan, *Histoire du peuple d'Israël*, t. I, p. 490.)

Par le mot *milieu*, Taine entend d'abord le milieu physique, les circonstances extérieures, géographiques, en particulier le climat, c'est une remarque qu'il n'est pas le premier à faire et qui n'explique en rien l'esprit des époques, puisque cet esprit varie chez un même peuple, *sous un même climat*.

Mais par ce même mot *milieu* Taine entend beaucoup d'autres choses, on peut même dire toutes choses, en particulier la politique, la religion, ces mêmes choses qu'ailleurs il croira expliquer par sa théorie des milieux, sans plus songer qu'elles sont elles-mêmes, d'après lui, l'un des facteurs et l'un des éléments constitutifs des milieux eux-mêmes. Ainsi, il tombe dans le défaut si fréquent que Pascal a signalé en ces termes : « Les exemples qu'on prend pour prouver d'autres choses, si on voulait prouver les exemples, on prendrait les autres choses pour en être les exemples [1]. »

Sur tous ces points son analyse est bien moins fine que celle de Montesquieu ; il confond, sous ce terme de *milieu*, des choses fort différentes que Montesquieu oppose même avec raison, quand il écrit : « A mesure que dans chaque nation une de ces causes agit avec plus de force, les autres lui cèdent d'autant. La nature et le climat dominent presque seuls sur les sauvages [2]. » Plus on s'élève, plus les influences d'ordre inférieur perdent d'empire, plus les influences supérieures prennent d'autorité, et cela s'observe non seulement chez des peuples différents, mais chez un même peuple à

1. Pascal, *Pensées*, éd. Havet, art. VII, 3.

2. *Esprit des lois*, liv. XIX, ch. IV. — « L'effet des conditions de vie me paraît, observe Darwin, beaucoup moins important sur les animaux que sur les plantes. » (*L'origine des espèces*, ch. V.)

une même époque à mesure qu'on s'attache à des manifestations plus hautes de son activité; ainsi l'action du climat est bien plus sensible sur la façon de se nourrir, de se vêtir et de se loger que sur les coutumes et les lois, sur celles-ci que sur les arts.

Ou l'on n'explique rien, ou il faut faire du climat seul l'explication de tout et dire que son action, directe sur les choses d'ordre secondaire, agit par elles indirectement jusque sur les plus hautes, et non seulement les influence, mais les produit; la race elle-même n'est-elle pas la conséquence du climat? Pourquoi dès lors en faire une force distincte?

Remarquons seulement que, pour parler de l'action du climat, il faut poser hors de lui et indépendamment de lui quelque chose sur quoi il puisse agir et qui, à son tour, réagisse contre lui, car on admettra difficilement que des institutions qui luttent souvent contre les influences du climat en puissent être le produit. C'est ce que Montesquieu faisait, c'est ce que Taine, trop fidèle à son système philosophique, n'ose pas faire; il flotte entre ces diverses conceptions et rien n'est difficile comme d'arrêter, pour la saisir, sa pensée fuyante. Il sent néanmoins l'insuffisance de toutes ces prétendues explications et il a recours alors à un troisième mot, véritable *deus ex machina* qui donne la solution de tout.

C'est le mot *moment*. Ce mot est la constatation et non l'explication de ce qui nous occupe : à savoir que l'esprit d'un même peuple varie suivant les époques. Nous acceptons la constatation, mais nous cherchons en vain l'explication. A vrai dire le moment, tel que l'entend Taine, n'est pas une force venant du dedans ou du

dehors, c'est la résultante des forces notées précédemment, mais cette résultante devient elle-même une force nouvelle distincte de celles qui l'ont formée, et ayant à son tour sur elles une action propre. Or cette résultante, c'est l'esprit même d'un *moment*, disons d'une époque; cet esprit qu'il s'agissait précisément d'expliquer, il ne peut donc entrer comme élément dans l'explication.

Taine sent bien lui-même ce qu'il y a de fragile sous ces apparences scientifiques, il avoue qu'on ne peut donner de ces choses « qu'une impression littéraire [1] », mais l'esprit de système joint aux exagérations de son style ne lui permet pas de rester longtemps dans les régions tempérées du bon sens, il se reprend pour affirmer sans autre preuve que « dans les sciences morales comme dans les sciences physiques, la *matière* est la même », qu'il n'y a là « comme partout qu'un problème de *mécanique* [2] »; sur cette voie il ne s'arrête plus, la mécanique ne suffit pas à l'exubérance de ses démonstrations, l'histoire naturelle, la botanique, la chimie sont mises à contribution et les propositions les plus étrangement choquantes lui apparaissent comme des corollaires nécessaires d'un système fondé lui-même *a priori* sur la nécessité.

Si le seul exposé de la théorie suffit pour en montrer l'insuffisance et la fausseté, les applications faites par Taine lui-même pour la confirmer achèvent de la ruiner.

C'est d'abord l'explication de l'art grec par le nu : « Le

1. *Histoire de la littérature anglaise*, p. XXXI.
2. *Ibid.*

personnage idéal aux yeux des Grecs fut, non pas l'esprit pensant ou l'âme délicatement sensible, mais le corps nu, de bonne race et de belle pousse[1] »; c'est de là qu'il faut tout tirer et le Parthénon et la poésie de Sophocle et la philosophie de Platon et les chants modulés de la musique grecque! Quant aux statues, elles sont des « monuments de la vie gymnastique[2] ». On ne soupçonnait pas de quelles œuvres d'art nous prive le maillot dont se recouvrent les membres de nos sociétés de gymnastique. On nous excusera si, dans la sculpture grecque, la beauté des draperies nous séduit plus encore que celle des corps. Du reste le corps nu paraît être pour Taine le fondement et le sommet de l'art; voici en quoi consiste pour lui le génie des peintres de la Renaissance : « Le *génie* des maîtres *consiste* à faire une race de corps; à ce titre, ils sont physiologistes comme les écrivains sont psychologues; ils montrent toutes les conséquences et toutes les variétés du tempérament bilieux, lymphatique, nerveux ou sanguin[3] ». Il est inutile de commenter de pareilles appréciations.

Son chapitre sur l'art grec commence du reste comme un conte de fée : « Il y a environ trois mille ans, *on vit paraître* sur les côtes et dans les îles de la mer Egée une race *très belle et très intelligente* qui entendait la vie d'une façon *toute nouvelle*[4] ». Voilà bien des qualités qui pourraient avoir eu sur l'art plus d'influence que le climat, mais on ne nous en parle plus, le nu et la gymnastique suffisent à expliquer tout. Ces qualités ne

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 79.
2. *Id.*, t. I, p. 83.
3. *Id.*, t. II, p. 322.
4. *Id.*, t. I, p. 73.

seraien -elles, elles-mêmes, que le résultat de la gymnastique ou du climat? Mais elles sont données comme préexistantes, — le résultat d'un climat antérieur où cette race aurait vécu? — Mais, en remontant ainsi, on arrive à un moment où elle vivait avec d'autres dans les mêmes conditions climatologiques; elle s'en est séparée, il est vrai, mais il reste toujours à expliquer pourquoi, et l'explication ne peut être que l'énergie plus grande, l'initiative plus intelligente d'un chef de famille, c'est-à-dire quelque chose de purement psychologique et de totalement indépendant du climat.

Bien plus extraordinaire encore est l'explication de l'art du moyen âge; c'est, pour Taine, une folie maladive qui dure pendant toute cette période; ni les pesantes constructions romanes, ni les belles cathédrales du XIIIe siècle, d'une sobriété et d'une logique trop défigurées par la suite, d'une tranquillité et d'une fermeté de lignes incomparables, ne l'arrêtent[1]; il s'acharne à la description d'un édifice imaginaire, sorte de vision monstrueuse, formée de souvenirs confus du gothique flamboyant de la décadence du XVe siècle, amoncelés à plaisir et parmi lesquels certaine rosace empourprée de teintes sanglantes[2] tient une place colossale; et là-dessus, le moyen âge est jugé... et condamné : « Parure de femme nerveuse et surexcitée,... âge de moines et de chevaliers,... crise morale, à la fois maladive et sublime, qui a exalté et détraqué l'esprit humain »[3].

1. Vitet, plus juste appréciateur de l'art de cette époque, disait : « On reste confondu devant cette richesse d'imagination mêlée dans la pratique à tant de justesse et d'à-propos. » (*De l'orfévrerie religieuse au moyen âge*, Études sur l'histoire de l'art, 2e série, p. 403.)

2. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, pp. 93, 94.

3. *Id.*, t. I, pp. 96, 97. — Telle est aussi l'idée très superficielle

Vient ensuite l'explication du théâtre classique; c'est « le courtisan » qui en donne la clef. « Pesez bien la force de ce mot »[1], et vous comprendrez. Seulement Taine ajoute furtivement : « Il a des sentiments généreux,... nobles,... le bon style *était alors dans l'air*, on le respirait sans y songer »[2]. Voilà la vraie explication, celle-là est d'ordre psychologique et moral, et il ne suffit pas qu'il y ait des courtisans pour que les hommes aient des sentiments généreux, nobles et que le bon style soit dans l'air : il faut que ces courtisans soient d'une certaine espèce, et cette espèce, c'est leur esprit qui la fait et non leur condition. Au XVIIIe siècle aussi, il y eut des courtisans, Taine lui-même le reconnaît ailleurs : « La forme extérieure subsistait la même qu'auparavant, mais l'âme qui l'habitait avait changé[3] », aussi le bon style ne fut-il plus dans l'air.

Quant à la musique, pour se persuader qu'elle ne trouvait ses conditions d'épanouissement que dans la « démocratie moderne », Taine a pris le procédé le plus simple qui consiste à l'ignorer dans le passé. « La musique nationale s'était, croit-il, jusqu'ici réduite au vaudeville et à la chanson[4]. »

qu'avait Renan de l'art du moyen âge. (*Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1862.)

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 99.
2. *Id.*, t. I, pp. 100, 101 et 103.
3. *Id.*, t. II, p. 381.
4. *Id.*, t. I, p. 115. — On voit par ces exemples jusqu'à quel point un système préconçu peut aveugler un homme, mais la véritable explication est peut-être que le sens esthétique faisait totalement défaut à Taine.

*
* *

Nous ne saurions mieux faire pour montrer ce qu'il faut retenir et rejeter de toutes les théories précédentes que d'emprunter les paroles de Turgot : « Les causes physiques n'agissant que sur les principes cachés qui contribuent à former notre esprit et notre caractère, et non sur les résultats que seuls nous voyons, nous n'avons droit d'évaluer leur influence qu'après avoir épuisé celle des causes morales, et nous être assurés que les faits sont absolument inexplicables par celles-ci, dont nous sentons le principe, dont nous pouvons suivre la marche au fond de notre cœur [1]. » Ainsi l'esprit apparaît comme le seul élément irréductible sur lequel tous les autres peuvent influer et agir, mais qui, principe d'action lui-même, agit sur eux ou réagit contre eux.

Toutefois, parmi toutes les choses qui peuvent influer sur lui, on peut rechercher celles dont l'influence est prépondérante. Or ce ne sont pas les choses matérielles puisque nous voyons l'esprit changer sans que ces choses aient changé [2], elles ne rendent donc pas compte de ces variations d'esprit dans une même race et un même climat qui font précisément l'objet de notre étude. — Il faut bien reconnaître alors que ce sont les idées.

1. *Ébauche du second discours dont l'objet devait être les progrès de l'esprit humain*, œuvres de Turgot, éd. de 1808, t. II, p. 268.
2. Et inversement, à une même époque ou à des époques voisines, nous retrouvons des similitudes, des analogies entre des esprits appartenant à des races, à des pays, par suite à des climats très différents. L'étude des styles le montre.

Les idées sont la nourriture de l'esprit; elles seules exercent sur lui une influence directe et décisive, mais ici apparaît de suite une objection : les idées ne sont pas quelque chose de distinct de l'esprit, elles sont le fruit de son activité. Dire qu'elles agissent sur lui, n'est-ce pas prendre l'effet pour la cause? — Les idées sont, nous le reconnaissons, le fruit de l'activité de l'esprit, mais de son activité s'exerçant sur quelque chose. Il y a sans doute le monde sensible qui fournit à l'esprit une ample matière, mais il y a surtout les idées déjà émises par d'autres, soit sur ce monde sensible lui-même, soit sur ce qui le dépasse. Et ces autres, ce sont non seulement ceux qui nous entourent, mais encore ceux qui nous ont précédés depuis l'antiquité, des peuples étrangers de race différente, tous ceux en un mot de qui, par la tradition ou les livres, nous parviennent les pensées. Pour former ses idées, l'esprit travaille sur des idées déjà formées par autrui, et l'état dans lequel il les reçoit influe d'une façon capitale sur l'état dans lequel il les rend. Et nous ne parlons là que des esprits d'élite; chez les autres, c'est-à-dire chez le plus grand nombre, les idées restent telles qu'elles ont été reçues. En remontant ainsi la chaîne des temps on en arrive, comme plus d'un philosophe qui s'est occupé de l'origine du langage, à la nécessité pour l'homme d'avoir reçu comme d'une première conversation avec Dieu les premières idées indispensables pour alimenter son esprit.

Depuis ces temps lointains, les idées se sont transmises, modifiées sous l'influence de mille causes, en particulier des passions, accrues par l'expérience, diversifiées par la philosophie, mélangées entre elles, mul-

tipliées par leurs alliances, renforcées ou combattues par leurs rencontres, mais, partout et toujours, ce sont elles qui ont mené l'homme et qui mènent le monde. « Ce qui est vrai pour l'honneur de l'humanité, dit M. Brunetière, c'est que ce n'est pas en faisant appel à leurs appétits que l'on agite, que l'on remue, que l'on soulève les masses; ce n'est pas même en leur présentant leurs véritables intérêts, mais toujours et partout, fausses ou vraies, bienfaisantes ou redoutables, justes ou dangereuses, ce n'a toujours été qu'avec des idées[1]. » Elles ont en effet pour se propager une merveilleuse facilité, elles peuvent devenir contagieuses, et toutes les autres influences ne doivent être comptées qu'en tant qu'elles secondent ou entravent cette propagation.

Cela ne les empêche pas d'avoir leur importance : ainsi, selon les *races*, l'idée de liberté, et par suite celle d'association, seront diversement accueillies ou interprétées, — selon les *climats*, l'idée d'activité sera plus ou moins entendue. Les événements surtout auront une grande influence sur les idées, eu égard à la disposition des esprits, c'est-à-dire encore à l'état des idées : tel événement dont l'influence eût été presque nulle à une autre époque peut provoquer à de certains moments une véritable révolution. On sait l'influence qu'ont eu certains procès sur la chute de l'ancien régime, et, pour sortir de France, en Angleterre, Taine remarque que « depuis les deux révolutions, le protestantisme, allié à la liberté, a paru la religion de la liberté, et le catholicisme, allié au despotisme, a paru la religion du despotisme,... le préjugé, ajoute-t-il, a subsisté quand la lutte

1. *La renaissance de l'idéalisme*, p. 76.

cessait[1] ». Les idées qui naissent ainsi du concours de certains événements avec certaines idées préexistantes ne sont en général que des préjugés, parce qu'on attribue pour causes à ces événements ces idées qui vous emplissent et vous passionnent, sans même songer qu'elles peuvent n'être ni les vraies ni les seules causes. Il n'en résulte pas moins que les idées ainsi conçues ont à leur tour une influence prépondérante sur les esprits, d'autant plus forte qu'elles apparaissent comme colorées et démontrées par les événements.

Les événements sont donc peu de chose en eux-mêmes, mais leur date est pour beaucoup dans l'influence qu'ils exercent, parce que cette influence dépend avant tout des esprits sur lesquels elle opère, c'est-à-dire encore des idées qu'elle rencontre et qu'elle contrarie ou favorise, ou souvent ne fait que *paraître* contrarier ou favoriser.

De là la double erreur de ceux qui, comme Taine, prétendent se livrer à l'analyse des éléments qui concourent à la formation de l'esprit humain : leur premier tort est, au milieu de tant d'influences diverses, de perdre de vue ou même de nier le sujet influencé et son activité propre. Leur seconde faute est de ne point s'apercevoir qu'en isolant les éléments d'influence pour les étudier séparément, ils les faussent. La disposition seule des éléments, l'ordre de leur succession est le plus souvent ce qui fait leur force; prétendre « chiffrer, décomposer, déduire[2] », c'est méconnaître leur

1. *Histoire de la littérature anglaise*, t. IV, p. 164.
2. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, p. XLIV. — En arithmétique l'ordre des facteurs est sans action sur leur produit, il n'en est pas de même en psychologie. Dans *L'ancien régime* (liv. III, ch. II),

mode d'action : un rien peut devenir une grande chose, et une grande chose rester sans effet; c'est un monde infini sans cesse en mouvement où toutes choses sont causées et causantes[1]. Ce monde dans lequel habite l'esprit, où il respire, se nourrit et se meut, c'est ce que nous appellerons le *milieu intellectuel*.

Si sa nature même et sa complexité en interdisent l'analyse, on peut du moins tenter d'en connaître et d'en étudier la synthèse. Mais y a-t-il une synthèse possible d'éléments aussi disparates?

Le milieu intellectuel, avons-nous dit, ce sont les idées des autres, les idées de tous, même des hommes du passé, considérées en tant qu'elles deviennent les idées de chacun ou qu'elles contribuent à la formation des idées de chacun. Entre tant d'idées quelle unité découvrir? Et dès lors si ce sont elles qui véritablement forment les esprits, comment expliquer l'unité d'esprit que nous constations?

Supprimant la liberté, regardant l'esprit de chaque époque comme le produit fatal de trois forces : la race, le climat, le moment, Taine n'avait pas de peine à expliquer l'unité d'esprit chez des hommes de la même race, vivant dans le même climat, au même moment. Sa méthode consistait à supprimer le problème plutôt qu'à le résoudre. Nous préférons, surtout en histoire, des méthodes d'une moins préconçue simplicité. Cette unité,

Taine se moque de Condillac qui déclarait qu'on peut démêler les éléments de notre pensée par une opération analogue à la règle de trois : c'est de lui-même qu'il se moquait aussi sans y prendre garde.

1. « Les institutions à leur tour façonnent les hommes qui les ont façonnées. » (Montesquieu, *Grandeur et décadence*, ch. I.)

nous la constatons, et c'est l'objet même de ce travail de la faire mieux ressortir, mais néanmoins nous maintenons l'activité propre et libre de l'esprit humain et nous la reconnaissons non seulement comme facteur, mais comme facteur principal de cette unité. L'explication peut paraître plus difficile dans ces conditions, mais est-ce là une raison pour sacrifier des vérités certaines? Nous allons indiquer de quelle façon nous concevons cette unité et sa formation, dire comment, résultat elle-même de la liberté, elle laisse encore le champ libre à chaque individu, et marquer dans quelle mesure, par le jeu même de tant de libertés, elle subsiste.

Il faut, pour éclairer ce point de psychologie collective, recourir encore à la psychologie individuelle. En chacun de nous aussi cohabitent une multitude d'idées, mais elles ne restent pas indépendantes ni étrangères les unes aux autres : non seulement notre esprit qui les reçoit les façonne, mais, entre elles, elles se complètent, se corrigent, se neutralisent, et surtout, chez les esprits supérieurs, se réduisent ou plutôt se ramènent à quelques idées plus générales et plus élevées qui dès lors les dirigent et les dominent toutes.

Cette synthèse plus ou moins complète, plus ou moins parfaite, qui s'opère dans les esprits individuels, s'opère, par leur entremise même, dans l'esprit général. Les idées qui forment le milieu intellectuel n'y flottent donc pas éparses, elles ont déjà entre elles un certain lien, plus lâche assurément que celui qui peut les réunir dans un esprit individuel puissant, mais assez fort néanmoins pour qu'on puisse les considérer comme formant un tout, pour qu'on puisse regarder le milieu intellectuel comme présentant une certaine homogénéité, l'esprit

général d'une époque comme ayant une certaine unité.

Le milieu intellectuel, tel que nous le concevons maintenant, est donc moins une collection d'idées diverses, que la résultante de ces idées. Si l'on compare (sans pour cela les assimiler) les idées à des forces, on peut dire que la résultante est distincte des forces composantes et cependant n'est que le résultat de leur action. Il en est de même du milieu intellectuel : c'est par-dessus tout une résultante, et c'est surtout comme tel qu'il agit sur chacun des esprits individuels. Celui qui subit cette action ne la sent même pas, mais ce qu'il sent moins encore, c'est l'action des innombrables idées particulières qui concourent à produire cette direction et cette force. Par elles il participe à ces idées sans le savoir, il en subit l'influence sans même les connaître, mais si un jour elles se présentent à lui, il est prédisposé à les accepter par une secrète inclination et comme par la pente même de son esprit.

S'il faut reconnaître à toutes les idées une part d'action dans la formation du milieu intellectuel, et si l'on peut dire qu'aucune n'est indifférente (ce qui montre assez, pour le noter en passant, *l'étendue* de la responsabilité de quiconque manie la parole ou la plume), il est cependant certaines idées dont l'action est plus décisive, certaines sans lesquelles, pour reprendre notre comparaison, la résultante ne peut se former, les forces agissant toutes en sens différents, se contrariant, et finalement s'annulant ou à peu près, au lieu de se combiner. En ce cas, le milieu intellectuel est sans homogénéité, l'esprit de l'époque sans unité ou plutôt n'ayant pour toute unité que le vague, l'inconsistance, la faiblesse, le découragement, le manque d'équilibre

qui résultent de l'anarchie des idées, la pire de toutes.

Les idées qui président à la formation de cette unité ne sont pas les mêmes à toutes les époques, et c'est précisément ce qui fait la diversité d'esprit de ces époques, mais il en est une sans laquelle l'union des idées et par suite l'unité du milieu intellectuel ne peut pas se faire. Cette idée, c'est l'idée religieuse, son nom seul en indique le rôle; non seulement elle *relie* l'homme à Dieu, mais elle *relie* entre elles les idées de chaque homme et par suite elle *relie* entre elles les idées de tous les hommes qui l'acceptent.

Les systèmes des philosophes sont trop particuliers pour être compris de tous; s'ils ramènent toutes choses à l'unité, ils n'y ramènent pas tous les hommes. Autour de l'idée religieuse, toutes les autres prennent place; elle est assez vaste pour les contenir toutes, assez haute pour les dominer, assez naturelle pour être accessible à tous. Sans elle, la société des idées tombe dans l'anarchie, autrement dit le milieu intellectuel n'est plus que chaos et confusion.

Si l'idée religieuse est la seule qui permette l'unification du milieu intellectuel, elle n'est pas seule à l'accomplir. A côté d'elle un grand nombre d'idées élevées y concourent, variables selon les temps, de là la diversité des milieux intellectuels successifs, alors même que l'idée religieuse reste la même.

Parmi ces idées, notons les idées philosophiques qui souvent se rattachent à l'idée religieuse ou, quand elles s'en détachent, cherchent à devenir elles-mêmes une religion, afin d'en emprunter l'autorité; ainsi vit-on la *raison* se faire *déesse* à la fin du siècle dernier et Auguste Comte couronner son positivisme par une théologie.

Il y a aussi les idées provoquées, comme nous l'indiquions plus haut, par des événements importants qui s'imposent à l'attention de tous; enfin les idées résultant du milieu intellectuel précédent, qu'on développe, qu'on exagère ou contre lesquelles on réagit. Il se fait ainsi entre les époques un enchaînement qui se manifeste aussi bien par des similitudes que par des contrastes violents.

Ces idées et toutes celles qui sont à la fois capables de servir de lien entre d'autres idées et d'entraîner les hommes sont ce que nous appellerons les idées *directrices* ou *dominantes* [1]. Toutes les idées n'ont pas cette vertu et elles l'ont inégalement suivant les époques.

Remarquons que ces idées supérieures, à cause de leur généralité même, bien que se reliant à toutes celles qui composent le milieu intellectuel, sont relativement indépendantes des idées ayant trait à un fait particulier. Par exemple, la découverte d'une nouvelle planète sera sans action sur le milieu intellectuel, il en sera de même de toute découverte d'ordre purement scientifique tant qu'elle n'aboutira pas à une hypothèse ou à une synthèse capables d'influer sur quelque conception d'ordre général et philosophique. Toutefois les découvertes scientifiques peuvent agir encore d'une autre façon en suggérant aux époques qui en sont témoins une confiance illimitée dans la science et dans ses méthodes, ce qui conduit bientôt au mépris et à la négation de tout ce qu'elles n'atteignent pas, ou encore

1. Nous ne disons pas les *idées forces*, parce que cette expression se rapporte à un système philosophique particulier, celui de M. Fouillée, et qu'elle s'applique également à toutes les idées, toute idée étant une force.

en développant la richesse avec une telle rapidité que le bouleversement des classes et des conditions sociales ébranle jusqu'aux idées.

Ce sont les idées directrices et dominantes qui déterminent la nature d'un milieu intellectuel et le maintiennent dans un état plus ou moins favorable au développement de telles ou telles idées. Ainsi l'unité formée par elles subsiste un certain temps jusqu'à ce qu'un effort plus considérable vienne à les ébranler et à leur arracher la suprématie.

Tandis que les événements politiques se pressent en désordre, tandis que littérateurs, philosophes et savants, enfermés souvent dans les bornes de leur propre horizon, énoncent des théories, bâtissent des systèmes qui semblent indépendants les uns des autres, ou même opposés, les idées, subtiles et légères, s'échappent de tous côtés, s'élèvent, se mêlent, se combinent, se confondent et vont former cette atmosphère intellectuelle dans laquelle on vit sans même s'en apercevoir, parce qu'on en aspire incessamment l'odeur, mais qui donne à ceux qui la respirent selon sa nature et sa pureté plus ou moins de force ou de santé. Ces idées, qui s'élèvent sans cesse, ne montent pas dans le vide, elles trouvent une atmosphère déjà existante : les unes, vapeurs inconsistantes, s'y volatilisent bientôt; d'autres, trop lourdes pour s'y maintenir, retombent presque aussitôt à terre; celles-là seules modifient l'atmosphère qui y peuvent flotter longtemps, c'est-à-dire que l'atmosphère peut porter, et par là se révèle l'action du milieu déjà existant sur celui qui se forme, l'action du passé sur le présent, du présent sur l'avenir.

Entre les hautes spéculations du philosophe et les

plus humbles pensées du paysan, entre les sentiments des hommes les plus inégalement sensibles, entre les esprits les plus dissemblables, il s'établit alors une certaine unité, sans qu'il soit possible de dire que quelqu'un l'impose. Ce qui s'impose à proprement parler, ce sont les idées, ces idées directrices et dominantes qui ont d'autant plus de force pour le faire que, résultantes des idées de tous, chacun y retrouve ou tout au moins y sent quelque chose de ses propres idées et les accepte plus aisément comme siennes. Elles deviennent dirigeantes, parce qu'elles répondent aux secrets mouvements de ceux qu'elles doivent diriger.

On comprend néanmoins combien cette force est accrue quand ces idées sont appuyées par l'autorité ou le prestige de la naissance ou du talent, soutenues ou simplement partagées par ceux qui méritent d'être appelés la classe dirigeante, parce qu'ils professent des idées capables de diriger, c'est-à-dire d'être ou de devenir des idées directrices et dominantes du milieu intellectuel, d'y faire l'unité, et, par là, de faire ou de préparer l'union entre les hommes. Dès lors, si les classes dirigeantes prétendent garder une neutralité indifférente ou sceptique, elles cessent de mériter leur nom et rendent très difficiles, sinon impossibles, l'unité et l'union.

La manière seule dont nous avons esquissé la formation du milieu intellectuel, le montrant comme un tout où chaque idée, d'où qu'elle vienne, exerce à la fois une action et subit l'action de toutes les autres idées qu'elle rencontre, nous interdit d'accepter les systèmes de ceux qui prétendent exclure de la formation du milieu intellectuel une catégorie d'hommes quels qu'ils

soient, aussi bien le système de ceux qui paraissent vouloir tout attribuer au peuple que le système de ceux qui, comme Carlyle, attribuent tout aux grands hommes.

Si grand qu'il soit, artiste, philosophe ou homme d'état, un homme doit toujours à d'autres et par l'intermédiaire de ceux-ci à d'autres encore, et de proche en proche jusqu'aux plus humbles. La manière dont les idées se présentent à lui, avant qu'il ne s'en empare, ces vagues pressentiments qui l'invitent à chercher de tel ou tel côté, dans tel ou tel sens : tout cela ne vient pas de lui seul. La meilleure preuve qu'on en puisse donner, c'est que le génie n'a sans doute pas d'époques privilégiées pour naître, mais il en a pour porter des fruits, il doit donc quelque chose à tous ceux qui l'entourent.

C'est ainsi qu'on est parfois étonné de rencontrer exprimées antérieurement par des auteurs très secondaires des idées qu'on s'était habitué à regarder comme propres aux grands génies, leurs contemporains. Sans doute à ces idées, en dehors même de la justesse ou de la beauté de l'expression, les grands esprits donnent une précision, une force, une portée nouvelles; par là, ils font assez pour en devenir vraiment propriétaires, mais non pas pour en être appelés les pères. « Le principal rôle d'une aristocratie, c'est son caractère initiateur, sinon inventif. L'invention peut partir des plus bas rangs du peuple, mais pour la répandre, il faut une cime sociale [1]. »

Pour nous on ne saurait donc dire : « Laboureurs, possesseurs de petits offices, artisans faisant œuvre de leurs doigts, menus marchands, voilà des catégories à

1. Tarde, *Les Lois de l'imitation*, 2e éd., p. 240.

écarter, quand il s'agit de chercher d'où peut venir l'opinion. *On exclut ainsi l'immense majorité de la nation*[1]. » Cette dernière phrase nous semble la condamnation même de la méthode proposée. Sans cette « immense majorité de la nation », la haute société n'aurait jamais été ce qu'elle a été, quelque influence qu'on accorde sur sa formation aux théories de l'antiquité[2], et sans la haute société jamais « l'immense majorité de la nation » n'eût été ce qu'elle a été. Entre ces deux classes extrêmes, à travers toutes les autres, il y a des échanges continuels impossibles à préciser, mais faciles à reconnaître en constatant tout ce qu'il y a de commun entre elles, c'est-à-dire, ce qui, résultant déjà de ces échanges dans le passé, les facilite encore dans le présent et les prépare pour l'avenir.

Le milieu intellectuel étant ainsi défini, il faut étudier son action.

Partons ici encore de la psychologie individuelle. L'esprit de chaque homme, tout le monde le reconnaît, est façonné par quelques idées peu nombreuses, mais fortement conçues; il se moule pour ainsi dire sur elles, il reçoit d'elles des qualités ou des défauts et jusqu'à des sentiments, il leur emprunte des tendances qui, jointes et combinées avec ses tendances natives, forment ce qu'on nomme l'esprit propre d'une personne, ce que Tacite appelait excellemment « *forma mentis* » ou encore « *figura animi*[3] », cette dernière expression com-

1. H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 98.
2. Voir ch. x.
3. *Agricola*, 46.

prenant non plus seulement la valeur intellectuelle, mais encore la valeur morale de la personne.

Il en est de même pour chaque époque. Son esprit est façonné par les idées directrices et dominantes du milieu intellectuel, il en reçoit l'empreinte, participe à leurs qualités ou à leurs défauts, en reproduit les tendances. Celles-ci, jointes et combinées avec des tendances natives qui sont celles de la race, forment ce que nous appelons l'esprit de l'époque.

On voit le rôle que jouent les idées dans cette formation; il est prépondérant, nous dirions même volontiers exclusif, car l'esprit de la race lui-même n'est-il pas formé par un ensemble d'idées transmises et acceptées de génération en génération et comme incorporées dans la langue qui sert elle-même à développer cet esprit? Les races en effet ne sont-elles pas surtout distinctes par le langage, c'est-à-dire par ce qui tient le plus près aux idées, et, quand on voyage au loin, par quoi les hommes les distinguent-ils sinon par la religion, c'est-à-dire par l'idée même à laquelle nous avons reconnu le rôle suprême dans la formation de l'esprit?[1]

Il y a donc pour chaque époque, comme pour chaque individu, une forme ou une tournure d'esprit, une physionomie intellectuelle particulière dans laquelle sont

1. Si les climats impriment dans les corps certains caractères qui se fixent et se transmettent et qui peuvent indirectement influer sur les esprits, y développer certaines aptitudes, ces influences sont insuffisantes à expliquer les traits caractéristiques de l'esprit d'une race ou d'un peuple. Ces traits viennent d'idées qui, comme un cachet puissant dans une cire plus neuve et plus malléable, se sont imprimées dans l'esprit des quelques familles, souche de cette race, avec tant de force qu'elles sont devenues héréditaires, ou plutôt qu'elles ont créé, chez les individus de cette race, une prédisposition héréditaire qui les porte à les accepter, à les mieux comprendre. Cette prédisposition, cette aptitude, ce

comprises toutes les particularités individuelles. Ces formes se succèdent, variant suivant les temps, c'est ce qu'on appelle le *mouvement* des esprits dont on parle beaucoup sans bien savoir ni d'où il vient, ni ce qu'il est. Nous espérons avoir montré qu'il vient des quelques idées dominantes du milieu intellectuel et qu'il leur doit cette unité dont on cherche vainement l'explication dans des causes extérieures, parce que ces causes ne variant pas, si elles paraissent expliquer l'unité des esprits, n'expliquent pas les changements successifs de l'esprit, c'est-à-dire *l'unité en mouvement*. Et inversement ces causes, variant suivant les pays, n'expliquent pas, sinon l'unité, du moins les similitudes très grandes qu'on constate, à certaines époques, entre l'esprit de peuples différents[1]. Les idées seules qui, comme le dit Guizot, « se jouent des distances, passent les mers, se font partout comprendre et accueillir[2] » peuvent rendre compte de tous ces faits.

Il y a des « causes générales, dit Montesquieu, qui agissent dans chaque monarchie, l'élèvent, la maintiennent, ou la précipitent[3] ». Ces causes, ce sont les idées directrices et dominantes du milieu intellectuel, ce sont elles qui donnent à chaque époque « *l'allure principale* qui entraîne avec elle tous les accidents particuliers[4] ».

pli — qui est peut-être marqué jusque dans le corps, organe de l'esprit —, tant qu'ils persistent, sont le trait distinctif de la race, mais si, par le contact continu avec les idées qui les ont formés, ils s'accentuent et se fortifient, par le frottement et l'adoption d'autres idées, ils s'affaiblissent et s'usent.

1. Ni celles qu'on constate entre des époques et des peuples très différents et qui se traduisent par des renaissances. (Voir ch. x.)

2. *Histoire de la civilisation en France*, 6e éd., t. I, p. 7.

3. *Grandeur et décadence des Romains*, ch. XVIII.

4. *Ibid.*

CHAPITRE VII

Signification du style.

On pensera peut-être que nous nous sommes éloignés de notre sujet par ces considérations sur la formation de l'esprit d'une époque. En réalité, nous n'avons fait qu'y pénétrer davantage. Le style, en effet, ne peut être jugé et sa signification historique appréciée qu'à la condition de savoir par quoi il est formé et ce qu'il représente.

Écoutons Bossuet nous décrire la genèse d'une œuvre d'art : il nous la montre enfantée par l'esprit, idée d'abord, réalisée ensuite par l'amour et il conclut : « Tout cela, dans le fond, est mon esprit même et n'a point d'autre substance[1]. »

Ce que l'esprit enfante ainsi, ce n'est ni le sujet qui peut exister déjà, ce ne sont pas les formes qu'il emprunte le plus souvent, c'est avant tout le style, c'est-à-dire l'art même. Le style est donc « fils de l'esprit », il est naturel, dès lors, qu'il en reproduise les traits, et, si le style n'est

1. *Élévations sur les mystères*, 2e semaine, VII.

aucune des choses de la nature, c'est l'esprit qui en est vraiment le créateur et il le crée à son image, puisque rien ne lui en fournit le modèle.

Mais, comme nous l'avons montré, on peut distinguer dans l'œuvre d'art deux styles : le style individuel et le style collectif. Le style individuel est l'image de l'esprit de l'auteur; que serait donc le style collectif, sinon l'*image de l'esprit de l'époque*, puisqu'une époque, nous venons de le dire, peut avoir, elle aussi, un esprit et une unité. C'est ce que Bossuet indique encore dans cette phrase : « Les livres sont distingués... par le style même qui porte imprimé le caractère des âges et des auteurs particuliers[1] », c'est-à-dire qui porte à la fois l'empreinte de l'esprit de l'époque et de celui de l'écrivain.

Voilà donc la signification du style collectif (nous ne parlons plus que de celui-là) établie. C'est d'un esprit qu'il est l'image, qu'il reproduit les traits, qu'il découvre les tendances, et non pas d'un esprit individuel, isolé, mais d'un esprit collectif véritablement capable de personnifier toute une époque.

La physionomie de l'esprit, « *forma mentis, figura animi* », comme nous le disions avec Tacite au chapitre précédent, qu'il s'agisse de l'esprit d'une époque ou d'un esprit individuel, se retrouve donc dans la forme de l'œuvre d'art qu'elle pénètre grâce au style, et c'est là qu'on la peut saisir.

Ainsi l'œuvre d'art n'est pas, comme quelques-uns semblent le croire, l'expression de sentiments mobiles ou la manifestation d'une imagination brillante et capricieuse, manières de la comprendre bien faites pour pro-

1. *Histoire universelle*, 2e partie, ch. XIII.

voquer à son égard la défiance des historiens sérieux et des critiques minutieux habitués à discuter les documents les plus positifs, elle nous apparaît comme l'image même d'un esprit, et non pas seulement de telles ou telles facultés plus ou moins secondaires de l'esprit.

En effet, c'est avec toute son âme qu'il faut aller vers la beauté comme vers la vérité, si l'on veut essayer d'y atteindre. — Nous ne parlons ici que du grand art, de celui qui se propose vraiment ce but élevé et sublime[1], et non pas la satisfaction ou l'amusement des ennuyés et des blasés, ou plus simplement la distraction des oisifs. — Pour cet art, la division des facultés de l'âme n'a pas lieu, ce n'est pas de trop de leur concours harmonieux pour tenter un pareil effort, et, comme toutes y ont part, toutes y laissent leur marque.

Si l'imagination semble jouer un rôle prépondérant, n'est-ce pas précisément parce qu'elle sert de lien et comme de trait d'union entre toutes les autres facultés? Elle se porte au secours ou à l'aide de toutes : de la raison qu'elle sert jusque dans la science positive par l'hypothèse; du sentiment qu'elle excite par ses représentations; elle est moins une faculté distincte qu'une puissance au service des autres. Mais qu'est-ce que cette puissance d'*imaginer*, sinon celle de créer *une image*, et une image non pas à l'image de l'imagination qui n'est que la puissance de la créer, mais à l'image de l'esprit tout entier qui coopère à cette création.

Ce que nous disons d'un esprit individuel s'applique à l'esprit d'une époque, l'œuvre d'art n'est pas le fruit

1. Nous estimons que les œuvres les plus humbles peuvent être et sont souvent du grand art dans ce sens.

de ce que l'on se plaît à appeler parfois l'imagination d'une époque, sorte de faculté indépendante des autres plus ou moins vive selon les temps, et dont la faiblesse, l'absence même semblent à quelques-uns un signe de force et de maturité [1], elle est le fruit de l'esprit de cette époque tout entier, l'œuvre de toutes ses facultés.

*
* *

Image d'un esprit, l'œuvre d'art nous le fait connaître, mais, avant d'étudier l'étendue et la portée de cette connaissance, l'usage qu'il convient d'en faire en histoire, il importe, pour en comprendre tout le prix, de voir si cette connaissance ne peut pas être acquise autrement.

Nous avons déjà répondu à ceux qui prétendent la déduire de circonstances extérieures et matérielles, mais la plupart, sentant eux-mêmes l'insuffisance de leur propre système, recourent à d'autres moyens.

Ils étudient les différentes manifestations de l'activité humaine à une époque : l'histoire politique, les institutions, les usages, les mœurs sur lesquelles ils insistent particulièrement ; réunissant les traits épars ainsi recueillis, ils en composent à leur guise un esprit dont ils

1. C'est ainsi que l'entendait sans doute Renan, quand il écrivait (*Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1862, p. 228). « Heureusement la civilisation moderne possède assez de grandes parties... pour se consoler d'être condamnée, sous le rapport de l'art, à une irréparable infériorité. » Nous sommes moins facilement consolables, parce que, pour nous, cette infériorité artistique indique dans l'esprit, en dépit ou peut-être en raison même du nombre des connaissances, une perturbation, un affaiblissement et, pour tout dire, une certaine infériorité.

cherchent ensuite à retrouver les traces dans l'art. Telle est la méthode de Taine qui, malgré ses efforts, ne peut se tenir à sa conception naturaliste, telle est celle de Burckhardt[1], et de la grande majorité des auteurs qui étudient les arts au point de vue historique. Ils cherchent dans l'art la confirmation de vues qu'ils tirent d'ailleurs, ils vont de l'histoire à l'art[2]; or, pour nous, c'est précisément la méthode inverse qui est la vraie : il faut aller de l'art à l'histoire, éclairer l'histoire par l'œuvre d'art, bien plutôt que l'œuvre d'art par l'histoire[3].

En donnant cette formule, nous ne songeons nullement à nier ce que l'histoire peut fournir de renseignements utiles pour mieux faire comprendre l'œuvre d'art. Nous voulons seulement dire que l'œuvre d'art fournit un élément spécifique de connaissance sur l'esprit de l'époque que rien autre chose ne peut suppléer, qu'elle en donne une idée plus définitive et plus complète parce qu'elle émane de l'esprit plus directement et qu'elle y tient plus profondément que tout le reste.

1. *La civilisation de la Renaissance en Italie.*

2. « L'art fournit à l'historien, dit M. H. Lemonnier (*L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. VI), le moyen qu'il ne doit ni ne peut dédaigner, d'une contre-épreuve ou, si l'on veut, d'une contre recherche. » — Contre-épreuve, contre recherche, si l'on veut, mais d'une chose dont l'épreuve ou la recherche directes sont impossibles : nous avons en effet noté, dans l'Introduction, l'insuffisance de toutes les histoires particulières (histoire politique, des institutions et du droit, économique) pour nous faire connaître l'esprit des hommes d'une époque.

3. « Il est en général assez difficile de discerner par quelles voies et jusqu'à quel degré les mœurs, les idées et les sentiments exercent une action sur la littérature ou les arts. On se trouve en effet en présence d'éléments si complexes qu'il paraît impossible de les saisir tous et surtout d'en apprécier avec sûreté la valeur relative. » (H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 97.)

Suffit-il de savoir qu'une personne a éprouvé des malheurs pour conclure à sa tristesse, pour en connaître les caractères? Nous savons que malheurs ou joies ne rendent compte ni de toutes les mélancolies ni de toutes les sérénités; leur cause principale est en nous bien plutôt que hors de nous. Il en est de même pour les peuples. Quand l'historien nous a tracé le sombre tableau des catastrophes d'une époque ou la brillante esquisse de sa prospérité, nous ne savons encore rien, il reste l'indication suprême et capitale : celle de l'impression produite dans l'âme des contemporains; il reste à savoir, si l'on a eu assez de ressort pour se relever des unes, assez de force pour supporter les autres, c'est ce que l'étude des arts peut seule nous apprendre. Sans elle, il manque un élément essentiel à notre appréciation.

Ainsi, au plus fort de la guerre de Cent Ans, quand les calamités de toutes sortes fondent sur la France, l'art est en décadence sans doute, mais encore plein de vigueur et sa hardiesse semble croître avec les malheurs; beaucoup d'édifices sont ruinés, d'autres interrompus, mais ceux qu'on relève ou qu'on élève sont conçus sur un plan moins pur, mais plus osé; l'ornementation en est plus riche, plus capricieuse, plus exubérante; aussi quand le premier souffle de la Renaissance aura passé sur cet art pour le purifier en l'affinant et le renouveler, tout sera prêt pour une magnifique éclosion; les massacres et les guerres de religion troubleront l'art dans sa finesse et son élégance et une nouvelle décadence surviendra, mais la tristesse des événements ne l'effleurera pas. A ne regarder que les arts, on ne se douterait pas de tant de malheurs, à ne lire que le récit de tant de maux, on imaginerait une tristesse générale; il faut

combiner les deux impressions pour se faire de l'époque une idée plus juste.

Et aujourd'hui, quand tout semble sourire au monde, quand les sciences ont mis au service de l'homme les forces les plus cachées de la nature, au milieu d'un développement de richesse jusqu'alors inouï, en l'absence de grandes calamités publiques, dans les pays les plus privilégiés, comment l'historien dans l'avenir, s'il se bornait à l'étude de ce milieu extérieur d'apparences si séduisantes qu'on le pourrait presque comparer à un âge d'or, démêlerait-il cet autre milieu, le milieu intellectuel qui seul est digne d'intéresser et d'instruire la postérité; cet état des esprits où tout est trouble, angoisse, découragement, cette lassitude de la vie qui en tarit les sources et précipite vers la mort, si bien que le mot même de désespoir qui désignait des accès jadis passagers, devenu insuffisant pour désigner un mal chronique, il a fallu inventer un mot nouveau, aussi inconnu à la France d'autrefois que le mal qu'il signifie : celui de désespérance. Pour nous, contemporains, le désaccord entre le milieu matériel et le milieu intellectuel éclate, les esprits clairvoyants en cherchent et en trouvent les causes [1].

Point ne leur est besoin de consulter les œuvres d'art, leur style ou plutôt leur absence de style, pour découvrir ce qui les enveloppe et les pénètre presque malgré eux. Mais, l'historien placé à distance, dans un autre milieu intellectuel, pourrait très bien se faire illusion et ne point chercher les causes d'un désaccord qu'il soupçonnerait à peine.

1. Taine les a indiquées (*Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 108 et suiv.).

Sur beaucoup d'époques du passé, nous sommes persuadés qu'on s'est fait, peut-être même qu'on se fait encore illusion, en jugeant du dedans par le dehors, de la valeur de l'esprit par ses connaissances, du bonheur d'après les conditions matérielles de la vie, en un mot, du milieu intellectuel par le milieu extérieur. Les œuvres d'art bien consultées ont déjà corrigé et peuvent éviter de telles méprises. Quand l'historien a fait l'étude de tout ce qui a agi sur les âmes à une époque, elles lui révèlent *comment* toutes ces choses ont agi et *comment* l'âme a *réagi* sur elles; quand il a acquis des choses de l'époque la connaissance *objective*, elles lui permettent de dire l'impression *subjective* produite par elles, non pas sur lui, mais sur les hommes de cette époque.

Cette connaissance de l'esprit d'une époque, on convient parfois que rien d'extérieur, ni le climat, ni les faits que relate l'histoire ne la peuvent donner, mais on recourt plein de confiance à la littérature considérée *non point comme art*, c'est-à-dire dans son style, mais comme document : « Parmi les documents qui nous remettent devant les yeux les sentiments des générations précédentes, dit Taine, la littérature est incomparablement le meilleur [1]. »

Comme art, nous reconnaissons la signification historique de la littérature, et nous y reviendrons; comme document nous ne nions nullement son intérêt, mais pour la connaissance de *l'esprit d'une époque*, nous allons constater son insuffisance et son danger.

Il y a plusieurs manières de consulter la littérature

1. *Histoire de la littérature anglaise*, p. XLVI.

comme document historique. On peut la considérer d'abord comme une source historique directe, faisant connaître la trame même de l'histoire : tout récit digne de foi rentre dans cette catégorie; ces écrits sont aujourd'hui la principale source historique, puisque la tradition orale est si fort suspectée et qu'elle a perdu dans nos civilisations, plus affamées de nouveautés que de vérités, son rôle sérieux et sa place respectée. Dans ce qui suit, nous n'entendons nullement parler de la littérature en ce sens, en contester même la valeur serait presque supprimer l'histoire.

Mais à côté de cette littérature proprement historique, il y a la littérature philosophique, scientifique, il y a enfin la littérature proprement dite qui, à tous les domaines précédents, joint les champs sans limite de l'imagination : celles-là à coup sûr ne sont pas une source historique directe, mais ne peuvent-elles pas devenir, elles aussi, une source historique, nous faisant connaître non plus ce que les hommes d'autrefois ont fait, mais ce qu'ils ont pensé, non plus leurs actions, mais leur esprit?

Cette étude est séduisante, conduit-elle à des résultats très sûrs? — Dans la littérature ainsi comprise, il y a encore bien des genres; peut-être est-il bon de les distinguer pour mieux discuter la valeur historique des indications de cet ordre fournies par chacun d'eux.

« La littérature, dit Taine, manifeste l'homme moral[1]. » Il y a dans cette phrase une première confusion : connaître l'homme *moral*, ce n'est pas connaître l'esprit de

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 368.

l'homme : nous avons, dans l'Introduction, indiqué la distinction entre les qualités morales et intellectuelles de l'homme, sans nier le lien qui les unit. Cette distinction est justifiée par l'histoire; parlant de la cour de Bourgogne au xve siècle, Taine écrit : « S'il y a des épicuriens de mœurs, il n'y en a pas de théorie[1]. » A propos de la première moitié du xviie siècle en France, on a justement remarqué que « les idées et les sentiments y sont toujours supérieurs à la conduite. Tous les hommes y pensaient mieux qu'ils n'agissaient[2] ». Les deux domaines de la pensée et de l'action sont donc distincts, ils peuvent même être opposés; or, par *les mœurs* qu'entend-on, sinon les manières d'agir, et ce qui nous importe bien davantage ne sont-ce pas les manières de penser, les idées qui forment l'esprit? Ces idées, il ne faut pas espérer les connaître par les mœurs, puisque souvent elles n'y correspondent pas : les mœurs ne sont donc pas des signes ou des indices certains des idées. Voltaire commettait la même confusion que Taine quand il intitulait son histoire « Essai sur les *mœurs* et l'*esprit* des nations », traitant ces deux choses dans sa pensée et dans son livre comme n'en faisant qu'une. Mais en général les peintures de mœurs sont plus alléchantes pour le public, plus faciles pour les auteurs que l'étude des idées.

Les ouvrages de Taine, comme ceux de Voltaire du reste, fourmillent de ces histoires si éloignées de la

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 18. Ce qui ne l'empêche point de répéter constamment « l'esprit et les mœurs », comme si ces deux choses n'en faisaient qu'une.

2. H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 107.

véritable histoire, qui, fussent-elles vraies, ne prouveraient rien. Mais, si Taine a trop souvent parlé en romancier, on ne s'en étonnera pas, puisque les romanciers sont, d'après lui, les maîtres et les modèles des véritables historiens[1] : Balzac, Stendhal, voilà les auteurs à consulter pour apprendre à écrire l'histoire; romans, théâtre, notes et anecdotes, lettres, confessions intimes, mémoires et même propos de table[2], voilà les genres à étudier pour avoir du passé et de ceux qui y vécurent une idée juste et complète : c'est ainsi qu'en jugeaient déjà Mme de Staël et Stendhal lui-même.

Mais comment ne pas être frappé de voir ce procédé vraiment par trop littéraire et humoristique préconisé par celui qui se piquait d'introduire dans l'histoire les rigoureux procédés des méthodes scientifiques? C'est

1. « On éprouve, dit Taine, en lisant Shakespeare et Balzac, une sorte d'émotion grandiose, celle d'un homme introduit dans le secret des choses, admis à contempler les lois qui gouvernent l'âme, la société et l'histoire. » (*Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 341.) Une page auparavant Taine écrivait : « Dix fois sur douze, le principal personnage est chez eux un maniaque ou un scélérat », et dans les pages suivantes il reconnaît « qu'on pourrait trouver, dans le vaste champ de la littérature, plusieurs écrivains qui, de parti pris, ont mis en scène les beaux sentiments et les âmes supérieures », et enfin que, selon les époques, les littératures mettent en scène des types différents. C'est donc qu'il ne faut pas prendre pour des lois de l'histoire la psychologie que révèlent les types préférés de Shakespeare et de Balzac, mais Taine tient à cette conception singulièrement pessimiste; s'il y a, dans d'autres œuvres littéraires, des types meilleurs et même des « créatures idéales », c'est, dit-il, « quand l'inexpérience et l'ignorance laissent à l'imagination tout son vol ». L'imagination de Shakespeare et de Balzac n'a-t-elle pas, elle aussi, sa part dans leurs œuvres et pourquoi son vol est-il si différent? Pourquoi la porte-t-il sur d'autres objets et pourquoi, comme le dit Taine, « l'air des civilisations avancées n'est-il pas bon pour les figures idéales »? — Autant de questions qui doivent intéresser l'historien, mais lui interdisent de juger de toutes les époques par les types que l'une d'elles a imaginés.

2. *Histoire de la littérature anglaise*, p. XLV.

toujours chez Taine la même contradiction qui se résout pourtant si l'on admet comme lui que l'âme humaine n'est qu'un laboratoire où fermentent des pensées et des sentiments, que la psychologie n'est qu'une physique ou une chimie, et que nos idées, nos affections ou nos haines, nos volontés s'embranchent comme les espèces en histoire naturelle[1].

Appliquée à l'homme même de qui ils émanent, la critique au moyen de ce qu'on appelle « les petits papiers » laisse place à bien des incertitudes et donne lieu à bien des embarras; souvent les œuvres de ces hommes en deviennent plus inexplicables encore. Pour nous qui préférons la psychologie de Pascal à celle de Taine, nous n'en sommes pas surpris; ce ne sont pas des lois mathématiques ni des classifications naturelles qui rendent compte des pensées et des sentiments de l'âme humaine, mais bien plutôt la contradiction, c'est-à-dire quelque chose qui déjoue toutes les prévisions, toutes les conclusions qu'on voudrait logiquement tirer des mœurs qui, comme nous l'avons vu, peuvent être plus que tout le reste en contradiction avec les idées.

Quand il s'agit d'une époque, il nous semble que l'incertitude et l'embarras ne font que s'accroître. Ici, moins encore que quand il ne s'agit que d'un seul homme, les mœurs peuvent servir à pénétrer les idées, car si nous avons montré qu'il existait entre les idées des différents hommes d'une même époque des liens et comme une unité qui permet de parler de l'*esprit d'une époque*, nous ne reconnaissons nullement la même

1. De là sans doute l'importance qu'ont pour Taine les menus de festin, qui jouent un si grand rôle dans sa *Philosophie de l'art*.

unité dans ses mœurs; on pourra parler en moyenne de sa moralité, comparer cette moyenne à celle d'autres époques ou d'autres pays, mais, précisément parce que c'est une moyenne, il ne conviendra de l'appliquer à aucune des personnes de l'époque en particulier, tandis que l'esprit de l'époque peut être plus facilement personnifié et qu'on en retrouve chez tous au moins quelques traits, parce que tous participent à quelque degré à sa formation et en subissent plus ou moins l'action. Au contraire la plus grande vertu, la plus grande délicatesse même se rencontreront dans des âmes vivant au milieu de personnes criminelles ou grossières, c'est que la liberté individuelle, en dépit de la force des exemples, joue un plus grand rôle quand il s'agit de la volonté que quand il s'agit de l'intelligence.

Il est donc doublement téméraire de juger des idées d'une époque par ses mœurs, et de ses mœurs par les mœurs de quelques-uns, mais les documents même qu'on invoque pour connaître les mœurs ont-ils une valeur sûre? On nous pardonnera sans doute d'avoir une défiance instinctive pour ceux qui mettent à nu leur âme ou celle de leurs contemporains et de suspecter leur véracité comme leur conscience. Stendhal était trop avisé pour ne pas sentir les dangers d'une telle méthode : « Il est un peu gascon, et je ne le crois guère [1] », disait-il de Cellini. Malheureusement son disciple Taine n'a pas tant de scrupules, il prend au sérieux tous les propos de Cellini, et avec cela il fait une histoire et même une philosophie de la peinture en Italie.

On se retourne alors vers les œuvres de pure imagina-

1. *Mémoires d'un touriste*, t. I, p. 338.

tion, comédies ou romans; là, dit-on, vous trouvez des types qui, précisément parce qu'ils ne sont pas réels, incarnent cette moralité moyenne de l'époque dont la réalité n'offre pas d'exemplaire complet : ils représentent à eux seuls tous les travers, tous les vices ou toutes les vertus de l'époque dont l'auteur les a comme affublés, parés ou chargés

. . . . et crimine ab uno
Disce omnes.

Il ne faut pas oublier cependant que le but du comique ou du romancier n'est pas d'instruire la postérité, mais d'amuser ses contemporains : s'il observe la réalité, il se sent singulièrement libre à son égard; ses peintures visent à la vraisemblance bien plutôt qu'à la vérité. Enfin les types qu'il choisit sont-ils vraiment représentatifs d'un ensemble ou des isolés dont l'originalité seule a séduit l'auteur qui l'a encore forcée? On n'intéresse guère les hommes en leur montrant ce qu'ils ont toujours sous les yeux et surtout en leur peignant des types moyens nécessairement assez ternes. Aussi les sujets des romans et des pièces de théâtre sont-ils fréquemment empruntés à des époques ou à des pays étrangers à ceux auxquels ces ouvrages appartiennent par leur auteur et leur date. En ce cas, dans quelle mesure l'auteur a-t-il représenté ses contemporains, dans quelle mesure leur a-t-il été infidèle pour être fidèle aux exigences historiques de son sujet? Romans ou pièces historiques ne sont-ils point faits pour donner une idée inexacte et de l'époque où ils ont été écrits et de celle qu'ils prétendent décrire? Comme nous le disions plus haut, si quelque chose de l'époque où ils ont été écrits se retrouve toujours en eux, c'est dans leur forme, c'est-

à-dire dans leur style, et non dans leur sujet qu'il le faut avant tout chercher[1].

Plus le roman devient réaliste ou naturaliste, plus le défaut qui consiste à s'éloigner d'un type représentatif moyen s'accentue; le personnage, ayant la prétention d'être très réel, très nature, contracte l'obligation d'être très exceptionnel pour rester original; c'est ainsi que la folie à tous les degrés et en tous les genres, qui est encore heureusement une exception dans notre société, est devenue de règle dans nos romans. Ne déplorons-nous pas tous les jours l'idée si lamentablement fausse ou pour le moins incomplète que nos romanciers donnent de nous aux peuples étrangers, si avides de les lire, si prompts à généraliser ce qui flatte leur amour-propre? L'historien est vis-à-vis du passé comme ces étrangers, et quelquefois ces ennemis, vis-à-vis de nous; dès lors ne nous est-il pas permis de déplorer et de condamner l'idée qu'il se fait trop souvent du passé d'après des lectures du même genre?

Indépendamment de ces considérations, quelles conclusions générales tirer de l'œuvre d'un même écrivain qui contient toujours des caractères différents, opposés même? Est-ce Alceste ou Philinte, est-ce Henriette ou Bélise qui représentent l'époque? Chacun en juge suivant son bon plaisir, et c'est là une manière vraiment

1. Le choix du sujet est significatif en tant qu'il a été inspiré par un style auquel il permet de se mieux manifester : un style noble et grand choisira volontiers des sujets dans les temps héroïques et dans l'antiquité; un style pittoresque les prendra plutôt dans le moyen âge ou les pays étrangers; un style tourmenté recherchera les scènes violentes; et l'absence de style, pour se dissimuler, fera trop souvent de l'extraordinaire, de l'anormal ou de l'immoral son domaine préféré.

peu scientifique[1]. Quels traits communs découvrir entre tant de figures, sinon ceux qu'elles tiennent de la physionomie de l'auteur, leur père commun, et ces traits eux-mêmes où éclatent-ils mieux que dans son style? C'est que le style seul a une valeur représentative, représentative de l'homme qui écrit et de son époque dans une proportion différente suivant les arts, mais toujours existante, toujours utile par conséquent à considérer.

Nous irions volontiers plus loin : pour nous, le véritable historien, non seulement ne doit pas s'absorber dans des histoires de ce genre, mais devrait s'en garder. L'impression qu'il en retient est de nature à fausser toutes ses conceptions ultérieures. Comme son but est différent de celui du romancier, ses procédés aussi doivent l'être. Le romancier choisit, quand il ne l'invente pas, un caractère, un épisode particulier; il y concentre toutes ses facultés sans oublier son imagination; il le tourne et retourne en tous sens, le polit, le grossit, comme un peintre qui s'applique à rendre dans tous ses détails une herbe des champs qu'il prend pour unique sujet de son tableau.

L'historien au contraire peint un tableau général, quelque restreint que soit son sujet, sauf dans la biographie, il embrasse toujours d'immenses horizons; la justesse du tableau dans de telles conditions provient

1. « On rencontre de bons détails dans les contes de Diderot », écrit Taine (*L'ancien régime*, liv. III, ch. II), puis il ajoute : « Ailleurs, notamment dans *La Religieuse*, il est homme de parti et donne une impression fausse. » La littérature n'est donc pas le document suprême, il faut *choisir* dans ce qu'elle offre et, pour le faire, avoir une idée antérieure à celles qu'elle peut fournir. Nous exposerons plus loin d'où cette idée, d'après nous, se doit tirer.

du respect de la valeur relative des choses, de leur proportion et de leur mise au point; si l'une d'elles est trop en relief, l'ensemble y perd, il y a un certain fondu nécessaire parce que l'auteur, quelque perçante que soit sa vue, ignore toujours une multitude de choses et néglige une infinité de détails; il doit donc être discret sur ceux qu'il possède par hasard : l'herbe des champs trop minutieusement traitée tire l'œil, arrête l'attention, l'absorbe parfois et détruit l'effet général pour lequel le tableau était fait.

Une gasconnade de Cellini longuement et sérieusement rapportée par Taine, un souvenir de Balzac sur la bourgeoisie viennent constamment fausser ou rétrécir des tableaux qui visaient à nous donner l'impression de grands ensembles : ces traits destinés à faire la lumière font tache, nuisent aux idées générales, gâtent les perspectives [1].

Tous ces traits donnent au lecteur l'illusion du détail, mais ne font pas pénétrer dans le détail de la vie et, à plus forte raison, de l'esprit d'un peuple. Qu'on en juge

1. Taine découpe ainsi des citations, recueille des traits de mœurs, relie tous ces morceaux par des phrases brillantes, les noie dans des comparaisons scientifiques et compose ainsi une mosaïque, mais non pas un tableau; on peut accorder que tous les morceaux en sont vrais, mais l'ensemble est faux parce que tous ces morceaux ne sont pas à l'échelle et qu'il en manque un plus grand nombre. On a l'impression d'un myope voulant peindre de grands ensembles, prenant beaucoup de soin pour aller observer de tout près des détails, puis, dès qu'il en a saisi quelques-uns, se reculant et les grossissant de manière à remplir tout l'espace et suppléer à tout le reste. C'est une multitude de coups d'épingle au lieu de quelques coups de sonde qui vaudraient bien mieux pour se rendre compte dans le détail et la pratique du jeu des forces et des idées générales constatées à chaque époque. (Par exemple quelques monographies de familles judicieusement choisies dans les différentes classes de la société. Voir dans ce genre les ouvrages de M. Ch. de Ribbe.)

plutôt par cette phrase de Taine lui-même : « La société du XVIIIe siècle a *tout* dit sur son propre compte, *sauf* ce qu'elle supposait banal et familier aux contemporains, *sauf* ce qui lui semblait technique, ennuyeux et mesquin, *sauf* ce qui concernait la province, la bourgeoisie, le paysan, l'ouvrier, l'administration et le ménage[1]. » Or ce qui était *familier aux contemporains*, ce qui, par suite, leur pouvait sembler *ennuyeux et mesquin*, n'est-ce pas précisément ce qu'il nous importe le plus de connaître, c'est ce dont ils ont vécu, c'est leur pain quotidien, c'est ce qui, étant le plus général, mérite le plus l'attention de l'historien ; — et ce qui concerne *la province*, *la bourgeoisie*, *le paysan*, *l'ouvrier*, n'est-ce pas ce qui concerne la plus grande partie de la nation et n'est-ce pas aussi par là ce qui, en un autre sens, est le plus général et le plus digne d'être connu.

Enfin la multiplicité toujours croissante de ce qu'il faudrait lire condamne cette méthode, surtout quand il s'agit d'époques récentes, et plus encore quand il s'agira de la nôtre. Il ne faut pas dire qu'on fera *un choix* ; d'après quels principes et de quel droit le ferait-on? Revues, brochures, journaux, feuilletons, recueils de faits divers, tout ce déluge d'écrits qui ne suffit pas à assouvir la soif de ceux qui ignorent tout et qui fait le désespoir de ceux qui voudraient apprendre quelque chose, tout cela rentre à merveille dans la définition de Taine ; on y trouve des traits de mœurs, des sentiments notés, il faudra donc lire tout cela[2] !

1. *L'ancien régime*, préface.
2. M. Hennequin (*La Critique scientifique*), réfutant les théories de Taine, propose une autre méthode : d'après lui, pour connaître un peuple par sa littérature, il ne faut s'attacher qu'aux œuvres qui ont eu du succès, qui ont été populaires, au moins dans un

Il semble que Taine ait entrevu l'objection quand il a écrit : « Les œuvres sont instructives, parce qu'elles sont belles; leur utilité croît avec leur perfection, et si elles fournissent des documents, c'est qu'elles sont des monuments[1]. » Cette proposition donne espoir, la tâche de l'historien redevient possible, mais, pour Taine, la beauté et la perfection de l'œuvre sont en raison de l'importance et de la généralité des sentiments représentés par elle; dès lors n'est-ce pas résoudre la question par la question? Nous cherchons quelles sont les œuvres qui représentent les sentiments les plus importants et les plus généraux d'une époque, on nous répond : ce sont les plus belles, et quand nous demandons quelles sont les plus belles, on nous répond ce sont celles qui représentent les sentiments les plus importants et les plus généraux. Sans compter que, d'après cette méthode, les sentiments les plus importants et les plus généraux étant communs à tous les hommes et à tous les temps, les plus belles œuvres nous instruiront bien sur l'homme en général, mais elles ne nous apprendront rien de ce qui est particulier à un peuple ou à une époque.

Ici encore Taine entrevoit une vérité et son système l'en détourne aussitôt; oui, c'est bien la beauté des œuvres qui nous doit guider dans le choix à faire, mais, nous l'avons vu, la beauté d'une œuvre vient de son style : celles qui portent le plus profondément gravée l'empreinte d'un style, sont donc les plus belles; elles sont en même temps les plus instructives, puisque

groupe donné, et conclure de celles-ci à ceux qui les ont admirées. M. Guyau (*L'art au point de vue sociologique*, 4e éd., p. 39 et suiv.) a montré que cette méthode était elle-même insuffisante.

1. *Histoire de la littérature anglaise*, p. XLV.

l'empreinte d'un style, c'est l'empreinte d'une époque.

C'est dans cette empreinte que nous devons étudier l'époque, c'est la beauté même de l'œuvre, ou, si l'on veut, son genre de beauté qui est instructif bien plutôt que son contenu, et, comme les ouvrages bien écrits passeront seuls à la postérité, voilà l'historien délivré de ces interminables et fastidieuses recherches d'où l'on ne peut rien conclure, parce qu'on y peut tout trouver; il doit dès lors entrer directement dans la cité du passé pour en contempler les monuments restés debout avant de s'arrêter à en fouiller les décombres.

Si par hasard quelque roman survit, l'historien n'a pas à en relever les détails, à y rechercher les caractères des personnages, il n'a qu'à en étudier le style, et par le style il connaîtra beaucoup plus et de l'époque et de l'auteur.

Mais à côté de cette littérature, qui s'attache surtout au détail des faits, à la peinture ou à la mise en scène des mœurs, il y a celle qui s'attache plutôt aux idées, et Taine, tout en ayant un penchant pour l'autre, ne la néglige pas entièrement. Qu'elle s'appelle philosophie, éloquence, poésie, elle nous apprend ce que les hommes ont pensé, et, puisque les idées sont, avons-nous dit, ce qui forme les esprits, elle nous fait faire connaissance avec les esprits.

Il semble qu'on ne puisse rien désirer de mieux, aussi cette connaissance paraît si complète à la plupart qu'ils ne voient pas ce que l'étude des arts y pourrait ajouter. Pour eux, c'est la littérature qui rend compte de tout et en particulier de l'art, mais l'art lui-même n'a rien à nous apprendre après elle sur l'esprit d'une époque,

tout au plus lui accorde-t-on un rôle supplétif pour les cas où la littérature fait défaut.

Cette manière de comprendre les rôles respectifs de la littérature et de l'art dans la connaissance de l'esprit d'une époque nous paraît inacceptable.

Il y a d'abord, nous l'avons vu au chapitre précédent, un grand nombre d'idées qui n'ont pas ou n'ont qu'une très faible action sur la formation de l'esprit, la plupart des connaissances scientifiques, tant qu'elles n'aboutissent pas à des synthèses, sont dans ce cas; il y a ensuite une certaine progression des connaissances qui, sans être indépendante de l'esprit en qui et par qui elle s'opère, ne renseigne pas et peut même faire illusion sur les progrès de l'esprit, c'est un point que nous avons signalé dans l'Introduction. La littérature scientifique, ou du moins toute une partie de cette littérature, ne donne donc pas le renseignement topique que nous cherchons.

Quant à la littérature qui contient des idées capables de jouer un rôle actif et prépondérant dans la formation de l'esprit, on exagère la portée de ce qu'elle nous apprend.

Nous ne voulons pas dire par là que les idées ne soient pas la première chose à connaître quand on veut juger d'un esprit, mais une idée, pour avoir été consignée dans un livre, n'a pas eu nécessairement action sur l'époque. Il faudrait répéter ici à propos des idées tout ce que nous disions plus haut des événements matériels : savoir que tel événement a eu lieu à telle date n'est rien, si l'on ignore quel retentissement il a eu et surtout comment il a été accueilli, quelle impression il a causée.

La littérature, à chaque époque, nous fournit des idées si nombreuses que ceux qui connaissent bien la littérature, ne fût-ce que d'une époque, désespèrent souvent de pouvoir trouver du nouveau; ce qui varie d'une époque à l'autre ce sont plutôt les positions respectives des idées que les idées elles-mêmes. Or ces positions sont précisément ce que la littérature ne nous indique pas, et nous sommes toujours tentés de les déterminer d'après celles que ces idées occupent à notre époque. Le relief ou l'importance qu'un auteur donne à une idée ne prouve nullement qu'elle ait eu ce relief ou cette importance pour ses contemporains. Nous serions tentés même de présumer le contraire, comme l'on conclut d'injonctions fréquemment et fortement répétées par les ordonnances que ces défenses ou ces ordres n'étaient pas observés.

Quant à rechercher les idées communes à la majorité des auteurs, c'est un travail rendu souvent presque impossible par la diversité des sujets qu'ils traitent, et pourrait-on même qualifier de *générale* une idée partagée par tous les littérateurs d'une époque?

Philosophes, lettrés ou savants, tous ceux qui écrivent en un mot ne forment-ils pas un monde à part, non pas différent, mais au moins distinct, ne fût-ce que par l'éducation de la majorité de la nation? Dans quelle mesure ont-ils pensé comme elle ou ont-ils pensé autrement? Dans quelle mesure les idées par eux exprimées ont-elles franchi les limites de cette société, quand et jusqu'où ont-elles pénétré, et, chemin faisant, quelles modifications ont-elles reçues, quelle action ont-elles exercée?

Ce qui fait illusion sur la portée de la littérature, c'est qu'on y trouve tout exprimées des pensées sur les sujets

les plus variés; exprimées par un homme de l'époque, on s'imagine facilement qu'elles ont été celles de toute l'époque, confident de quelques écrivains, on se croit informé de tout un peuple.

Toutes nos critiques peuvent donc se résumer ainsi : difficulté ou plutôt danger de généraliser ce que la littérature nous apprend, qu'il s'agisse des mœurs ou des idées. Pour connaître l'esprit de tel ou tel personnage les renseignements sont précieux, mais, pour connaître l'esprit d'une époque, c'est-à-dire quelque chose de général qui, outre les quelques personnages ainsi connus, en comprend une multitude d'autres totalement ignorés, impossibilité d'apprécier jusqu'à quel point la généralisation est légitime. Si l'on veut connaître les idées de tel ou tel auteur, il va sans dire que rien ne peut remplacer ni égaler la lecture de ses œuvres, *l'histoire littéraire* qui ne s'occupe que de personnages ayant écrit ne saurait mieux faire que de les lire, l'erreur consiste à transporter le même procédé dans l'histoire générale qui, elle, s'occupe de peuples, c'est-à-dire d'un ensemble d'hommes dont la majorité n'a pas écrit. Ceux qui ont vanté le procédé étaient, comme Taine, des littérateurs habitués aux portraits littéraires, rien d'étonnant dès lors s'ils se sont exagéré la portée de leur procédé appliqué dans un tout autre domaine.

Taine se félicite du choix qu'il a fait de la littérature anglaise pour éprouver et justifier ses théories. Il nous semble qu'il était difficile de choisir un exemple plus propre à les condamner. Quand on a parcouru cette galerie d'écrivains avec leurs attitudes de révoltés, d'originaux dont plus d'un confine à la folie, a-t-on une idée juste du peuple conservateur et pratique qu'est l'Angle-

terre? Que ces caractères excentriques et bizarres aient existé, et existent là-bas, nous n'en doutons pas, qu'ils représentent un côté ou, si l'on veut, le fond du caractère national, nous n'y contredisons point, mais ce qui nous importe, c'est la façon dont ce caractère se traduit dans la vie de tout un peuple et non dans l'œuvre de quelques isolés. Dans quelle mesure ceux-ci représentent-ils l'Anglais de telle ou telle époque; dans quelle mesure leur état d'esprit tient-il à leur caractère personnel, à leur genre de vie, à leurs études; dans quelle mesure tient-il au milieu intellectuel tout entier, c'est ce que nous ne saurons jamais à ne consulter que les littérateurs, et d'autant moins que Taine s'applique à peindre une qualité maîtresse différente pour chacun d'eux[1].

Taine a si bien compris l'immense lacune laissée par l'étude de la littérature dans la connaissance de ce peuple que, dans sa conclusion, pour en faire connaître le caractère, il s'est attaché à brosser d'un pinceau encore tout imprégné du charbon anglais une esquisse enfumée de cette vie active, pratique, si éloignée des rêves, des spéculations, des désenchantements des littérateurs. Dans cette conclusion d'un grand ouvrage sur la littérature, il n'est presque pas question de littérature : Taine y raconte ses propres impressions de voyage. Cela peut

1. Il existe, particulièrement en Angleterre (et aussi en Allemagne), une si grande différence entre les idées telles qu'elles sont écrites dans les livres et les idées telles qu'elles sont comprises par le public que, selon une juste remarque de Taine dans sa conclusion, « les Anglais s'effrayent des hardiesses françaises qu'ils suggèrent ». La manière d'entendre les idées, d'en tirer des déductions logiques ou non, de les appliquer est quelque chose de propre à chaque peuple; on ne peut donc sûrement conclure des idées exprimées par ses littérateurs au milieu intellectuel, à l'esprit d'une époque.

suffire pour donner une idée du présent ; mais, pour le passé, par quelles impressions de voyage compléter, corriger, mettre au point ce qu'apprend la littérature, sinon par un voyage à travers les œuvres d'art qui ont survécu et qui, à défaut des hommes eux-mêmes qu'on ne peut plus observer d'après nature, ont dans leur style conservé de ceux-ci la physionomie, non pas matérielle, mais intellectuelle.

*
* *

C'est ici que commence pour nous le rôle propre de l'étude de l'art dans la connaisance de l'esprit des différentes époques. C'est dans cette généralisation si essentielle à la fois et si difficile que cette étude bien comprise nous guide.

Nous ne prétendons pas que, sans la littérature, elle nous ferait tout connaître, nous disons plutôt qu'elle nous permet de tirer des indications de la littérature tout le parti qu'elles comportent, en nous avertissant de ce qu'on doit en conserver, de ce qu'il convient d'en modifier, de ce qu'il en faut rabattre, quand on cherche à définir, ou plutôt à qualifier l'esprit d'une époque.

Nous disions tout à l'heure, en parlant d'un peuple, la majorité n'a pas écrit, au moins d'œuvres littéraires, il faut ajouter la majorité n'a pas davantage exécuté d'œuvres d'art, encore qu'il convienne de remarquer que des hommes de toutes classes, et souvent des plus humbles et des moins lettrées, prennent part à l'exécution d'œuvres d'art, particulièrement en architecture, en sculpture et même en musique. Autrefois surtout, ils y apportaient une initiative et une originalité que le des-

potisme du directeur de l'ouvrage et surtout celui de la mécanique n'écrasaient pas comme aujourd'hui, et, artisans par leur condition, ils savaient être artistes dans leur travail. Malgré tout, la majorité, astreinte par cette tâche éphémère, qui est la tâche quotidienne, n'a pas laissé d'œuvres par lesquelles on puisse directement connaître son esprit, il faut donc se résigner à le connaître indirectement, et les arts nous le permettent si nous savons les interroger.

La première condition pour le bien faire est d'en avoir une conception exacte.

D'après Taine, « la littérature manifeste l'homme moral, les autres arts manifestent l'homme physique[1] ». Remarquons d'abord que cette conception ne s'applique guère qu'à la sculpture et à la peinture, négligeant complètement l'architecture et la musique, procédé habituel à Taine sans lui être particulier. Mais que nous importe l'homme physique? N'avons-nous pas, pour le connaître, la photographie, qui va fort heureusement remplacer l'art?

Mais on oppose l'art et la littérature d'une façon plus subtile, quand on dit : « Le fond de la littérature, c'est l'idée; le fond de l'art la forme[2]. » Cette formule antithé-

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, pp. 368 et 385. Voici du reste comment il comprend les rôles respectifs de l'artiste et du littérateur : « l'artiste extrait et amplifie l'essentiel de l'être physique, comme l'autre (le littérateur) extrait et amplifie l'essentiel de l'être moral, et l'historien démêle par les tableaux la structure et les instincts corporels d'un peuple, comme il démêle par les lettres la structure et les aptitudes spirituelles d'une civilisation. » (*Id.*, t. II, p. 324). Nous reviendrons plus loin (chap. IX) sur cette étrange conception de la littérature et des arts.

2. H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 2; et p. 3, opposant le Beau artistique au Beau litté-

tique semble devoir mettre la littérature bien au-dessus de l'art, l'idée en effet n'est-elle pas plus que la forme? Une forme peut flatter nos sens, comment pourrait-elle instruire notre esprit? Autant les idées l'emportent sur les formes, autant la littérature l'emporte sur l'art, telle est la conclusion qui paraît s'imposer.

Cette conception de l'art est-elle exacte? L'idée, ou pour mieux dire les idées ne doivent-elles pas avoir dans l'art comme dans la littérature leur vraie place, c'est-à-dire toujours la première, alors même que cette place diffère?

Toute œuvre d'art d'abord, ayant un sujet, renferme toujours au moins une idée. Cette idée, pour n'être pas exprimée par des mots, n'en a quelquefois que plus de relief, en sculpture, en peinture, en musique. Bien plus, une même œuvre renferme souvent plusieurs idées, sans parler de celles qui jaillissent de leurs rapprochements ou de leurs contrastes souvent plus frappants qu'en littérature, parce qu'ils peuvent être simultanés, tandis que l'écriture ou la parole les veulent successifs. Ainsi l'affliction et la joie, la crainte et l'espérance, la férocité et la douceur, toutes ces contradictions s'y heurtent et s'y fondent comme dans la vie : l'œil les embrasse d'un seul regard, l'oreille les perçoit en même temps. Ceux qui créent de telles œuvres y mettent non seulement une idée, mais bien des idées, tout un monde d'idées parfois, si bien que de grands artistes tels que Léonard de Vinci, Michel-Ange, Beethoven ont souvent été

raire : « Le Beau artistique, écrit le même auteur, est, au besoin, indépendant de toute pensée comme de tout sentiment. » — Pour M. G. Séailles au contraire : « Séparer la forme de l'idée, c'est supprimer l'art qui n'existe que par leur pénétration. » (*Essai sur le génie dans l'art*, p. 164.)

regardés comme de grands penseurs[1], d'aucuns vont jusqu'à nous parler de leur philosophie.

Toutefois, nous le reconnaissons (nous l'avons du reste déjà remarqué[2]), le sujet dans l'œuvre d'art n'est pas le principal, par conséquent ces idées, qui sont les sujets même des œuvres d'art, si intéressantes soient-elles, n'en sont pas le principal, et ceci semblerait justifier l'affirmation que dans l'art, le principal, c'est la forme. Mais si la forme ne doit pas sa beauté à l'idée même qu'elle sert à exprimer, à quoi la doit-elle, sinon au style qui la pénètre, et qui, comme nous l'avons vu, lui donne seul une valeur artistique. Dès lors nous pouvons accepter la formule citée plus haut à condition de la modifier et de l'interpréter ainsi : le fond de la littérature (c'est-à-dire le sujet en littérature), c'est l'idée; le fond de l'art (c'est-à-dire le principal dans l'art), c'est le style.

L'opposition n'existe plus entre *idée* et *forme*, mais entre *idée* et *style*; or le style, d'après la définition que nous en avons donnée et l'origine que nous lui avons reconnu, est une expression, cette expression est l'image d'un esprit, et l'esprit, nous l'avons vu, a reçu des idées l'empreinte qu'il communique à son tour au style. Par les idées est formé l'esprit, par lui le style. Image de l'esprit, le style devient donc indice et révélateur d'idées. Le style, qui directement nous révélait des tendances d'esprit, indirectement nous révèle les idées d'où ces tendances procèdent[3].

C'est ce que Buffon indique fort bien dans son dis-

1. Les écrits laissés par certains artistes sont de nature en effet à confirmer cette opinion.
2. Voir ch. III.
3. Le lien est si intime entre l'esprit qui les pense et les idées qu'il pense, que c'est en elles seulement que l'esprit peut prendre

cours de réception à l'Académie française, où, à côté de quelques préceptes plus particulièrement appropriés au style de son époque et qui peuvent convenir moins bien à d'autres époques et à d'autres styles, on trouve sur la nature même du style des aperçus profonds qui éclairent toute la question : « Un beau style n'est tel que par le nombre infini de vérités qu'il présente. Toutes les beautés intellectuelles qui s'y trouvent, tous les rapports dont il est composé, sont autant de vérités aussi utiles, et peut-être plus précieuses pour l'esprit humain, que celles qui peuvent faire le fond du sujet. » — Ces vérités ce sont, nous semble-t-il, les idées sur l'expression desquelles l'esprit et le style de l'auteur se sont pour ainsi dire modelés ; — tous les rapports dont est composé le style, c'est-à-dire grâce auxquels se réalisent la proportion et l'expression qui lui sont propres, sont l'œuvre de ces idées, en portent l'empreinte et par suite les révèlent.

Mais, comme nous avons distingué deux styles, il faut aussi distinguer deux ordres d'idées différents : les idées qui ont formé le style individuel de tel ou tel auteur, et ce sont les siennes ; — celles qui ont formé le style collectif de l'époque, et ce sont les idées directrices et dominantes du milieu intellectuel, c'est-à-dire les idées de tous. Idées différentes, non pas nécessairement en elles-mêmes, mais différentes au point de vue de leur généralité, puisque les premières sont les idées d'un homme, les secondes celles d'un peuple, différentes par conséquent comme valeur historique.

conscience de soi-même et se saisir — je pense, donc je suis —, mais en un sens aussi : je suis ce que je pense, c'est-à-dire ce que mes pensées habituelles et dominantes (non pas celles qui accidentellement traversent mon esprit) m'ont fait.

Sénèque[1] avait déjà relevé cette signification profonde du style. Avec une grande sagacité et une ingéniosité d'expressions intraduisible, après nous avoir dépeint Mécénas par son style et lui avoir appliqué cette vérité déjà proverbiale chez les Grecs : « Tel a été le style d'un homme, telle a été sa vie[2] », dans le style des écrivains d'une époque, il reconnaît cette époque même : « La manière de parler imite quelquefois la manière d'être d'un peuple[3]... Le déréglement du style, si toutefois il est général, montre que les âmes d'où sortent les paroles, ont déchu elles aussi[4] ». Ces phrases sont significatives : d'une part le style individuel qui nous peint l'homme, de l'autre le style collectif qui nous représente un peuple, une époque avec son esprit. Si Sénèque paraît insister plutôt sur les mœurs que sur les idées, c'est que le but qu'il se propose est avant tout un but moral; en réalité, et en dernière analyse, ce qui se révèle dans le style, ce sont des idées, car elles seules sont communes à tous ceux qui composent une société, aux gens du commun comme aux autres, tandis que dans leurs mœurs comme dans leurs vêtements il y a des différences, ainsi qu'il le reconnaît lui-même : « Leurs

1. *A Lucilius*, lettre 114.
2. « *Talis hominibus fuit oratio, qua'is vita.* » — « Chacun se peint sans y penser dans ce qu'il écrit. » (Fénelon à Lamotte, 22 nov. 1714.)
3. « *Genus dicendi aliquando imitatur publicos mores.* » — « En tout temps le langage copie la vie », dit Taine, puis il continue : « Les habitudes du monde forment les expressions des livres : comme on agit, on écrit. » (*Essais de critique et d'histoire*, 6e éd., p. 256.) Cette explication est bien superficielle, quelques expressions empruntées aux usages du monde ne sont pas un style, et les « habitudes du monde » ne suffisent point à en former un. Nous allons montrer que Sénèque voit plus loin et plus juste.
4. « *Orationis licentia, si modo frequens est, ostendit animos quoque, a quibus verba exeunt, procidisse.* »

toges diffèrent, mais non pas leurs pensées[1]. » Et ailleurs, il montre bien que c'est *ce qui occupe* l'âme qui se révèle dans le style : « Quand tu verras un style minutieusement travaillé, sache que l'esprit de l'auteur est, lui aussi, tout occupé de mesquineries[2]. » Or, mesquines ou grandes, ce qui occupe l'esprit, ce sont des idées.

Ces idées, qu'il s'agisse d'un individu ou d'une époque, c'est bien le style qui nous les révèle et non pas le sujet du discours ou du livre qui nous les apprend. Pour découvrir les pensées de Mécénas et de son époque, Sénèque ne s'est pas attaché au sujet de ses discours, il n'en a consulté que le style, il n'a pas recherché *ce qu*'il disait, mais *comment* il le disait. S'il en est ainsi, pourquoi borner nos investigations à la littérature, où le sujet est le principal et le style l'accessoire? Pourquoi ne pas l'étendre aux autres arts où le style est le principal, puisque le style, à lui seul, est si instructif? N'y a-t-il pas là un véritable *a fortiori*?

Si l'attention de Senèque et de la plupart de ceux qui l'ont suivi s'est concentrée sur le style en littérature, n'est-ce pas parce que ceux qui se sont occupés de ces questions, étant avant tout littérateurs, ont pris pour exemple ce qu'ils connaissaient le mieux, l'art qu'ils pratiquaient eux-mêmes? N'est-ce pas aussi parce que la série des œuvres littéraires a été, avant celle des œuvres d'art, classée, comparée, étudiée? N'est-ce pas enfin parce que le style individuel, plus sensible en littérature et permettant de discerner des différences à une

1. « *Togis enim inter se isti, non judiciis, distant.* »
2. *A Lucilius*, lettre 115. « *Cujuscumque orationem videris sollicitam et politam, scito animum quoque non minus esse pusillis occupatum.* »

même époque et chez ses propres contemporains, a attiré l'attention de certains penseurs qui ont étendu de là leurs observations aux styles littéraires des différentes époques?

Mais si le style de chaque époque est reconnaissable en littérature, il l'est bien davantage dans les autres arts : notamment, en architecture, il saute aux yeux; si l'on y a attaché moins d'importance qu'en littérature, c'est que, un style ayant cessé de plaire, on passait à un autre, et on négligeait, ou même on méprisait le premier. Il a fallu l'impuissance de notre époque à créer un style pour ramener l'attention et la sympathie vers les styles du passé. Pour les œuvres littéraires, pour certaines au moins, de tout temps on a eu à les fréquenter, les sujets traités par elles, c'est-à-dire les idées directement exprimées, en dehors, quelquefois même en dépit du style, ont attiré vers elles; les œuvres d'art au contraire, n'ayant le plus souvent d'intérêt et de valeur que par leur style, leur style n'agréant plus, ont été reléguées, oubliées et trop souvent détruites.

Les qualités ou les défauts d'un style, ses tendances en un mot, voilà autant de signes auxquels nous pouvons reconnaître des idées. Dans le style sont gravées les idées comme les préoccupations habituelles dans les traits d'une personne, en lui elles transparaissent pour ainsi dire et on les lit comme les pensées secrètes sur un visage expressif[1]. L'œuvre d'art, belle par son style, devient ainsi instructive par *son genre de beauté*.

1. « Toute forme de style, dit Taine, détermine un état de l'âme, la détente ou la tension, l'emportement ou la nonchalance, la lucidité ou le trouble. » (*Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 376.) — Vitet écrivait, sans en rendre pleinement compte : « Les révolutions

Remonter du style aux idées d'où il procède, c'est assurément un travail délicat, mais nous y sommes guidés par la connaissance des idées que nous pouvons acquérir d'autre part. Le travail consiste plutôt à discerner dans ces idées celles dont le style est l'expression qu'à les deviner.

Il n'y a donc pas d'opposition à établir entre *idée* et *style*, puisque le style, lui aussi, est un mode d'expression des idées, par suite pas d'opposition entre la littérature et les autres arts.

L'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, nous apparaît comme toute pénétrée, toute ruisselante d'idées; seulement, ces idées, elle les exprime de deux façons différentes : par son sujet et par son style. Nous arrivons ainsi à la formule suivante : le principal en littérature, ce sont les idées qui font le sujet de l'œuvre ; le principal dans l'art, ce sont les idées qui font le style de l'œuvre, mais, ici et là, ce sont toujours des idées.

La littérature est plus riche en idées, puisque chaque phrase peut avoir pour sujet une idée, tandis que l'œuvre d'art n'a qu'un style, mais ce style parle avec plus d'autorité.

La littérature en effet dit trop et trop peu, parce qu'elle dit toutes les idées de quelques-uns, sans dire qu'elles furent les idées de tous; le style n'indique que quelques idées, mais nous savons leur importance, puisque ces idées ne sont autres que les idées directrices et dominantes du milieu intellectuel.

architecturales... ne se confondent pas avec ces fantaisies futiles et éphémères qui font préférer telle étoffe à telle autre pendant un certain temps; elles sont de sérieuses, de véritables révolutions; *elles expriment des idées.* » (*Notre-Dame de Noyon*, § IX.)

Elles répondent ainsi au double caractère de *généralité* que nous cherchions et qu'aucune autre source historique ne pouvait nous fournir : elles sont *générales* au sens où nous avons employé ce mot par opposition aux connaissances particulières sans action sur la formation de l'esprit; — *générales* aussi en ce sens qu'elles sont partagées par l'ensemble d'un peuple; dès lors, en en faisant usage pour caractériser l'esprit d'une époque, on n'est plus exposé aux dangers de la *généralisation.*

Dans la multitude des idées offertes par la littérature le style des œuvres d'art nous aide en même temps à faire cette distinction essentielle : telle idée était particulière à un auteur ou à quelques-uns, mais sans action étendue ni sur d'autres idées ni sur tout un peuple; telle autre, par son action, pénétrait les autres idées et s'étendait à la majorité de la nation. Le style nous permet donc de faire un tri, un choix qui ne soit point arbitraire et de ne retenir que les idées qui caractérisent une époque.

Dans ce parallèle entre la littérature et les autres arts au point de vue de leur signification historique, l'avantage nous paraît donc rester à ces derniers. Nous reconnaissons que la littérature fournit de précieuses indications pour les interpréter, mais ils sont indispensables pour tirer parti des indications de la littérature. Les arts, à la rigueur, peuvent se passer d'elle, elle ne saurait se passer d'eux.

Comme c'est là, pour nous, un point capital, il faut insister et, après avoir déduit la valeur et la généralité de ce que nous apprennent les œuvres d'art par leur style de la filiation du style avec l'esprit de l'époque et de celui-ci avec les idées directrices et dominantes du

milieu intellectuel, l'induire des conditions nécessaires à la formation d'un style.

*
* *

On a cherché à expliquer l'unité de style d'une époque en disant que c'était le résultat de l'habitude, d'autres disent de l'imitation [1], ce qui revient à peu près au même, car l'habitude n'est-elle pas une imitation de soi-même qui a presque toujours commencé par une imitation des autres? Imitation ou habitude sont des faits observés depuis longtemps dont on s'est servi et dont on peut toujours se servir pour jeter le doute sur tout, mais non pas pour rendre compte de tout. Ce ne sont en effet que des phénomènes de reproduction, multipliant les choses, leur donnant une postérité, mais ne les créant pas.

Pour ce qui est du style en particulier, comment en expliquer les changements souvent assez brusques? La conformité de style des œuvres d'une époque plaide en faveur de la thèse de l'habitude et de l'imitation; la différence de style d'œuvres de deux époques consécutives plaide contre. Pourquoi à un certain moment a-t-on cessé de s'imiter? — Parce qu'on était fatigué de se répéter sans cesse. Acceptons la réponse, mais alors pourquoi, parmi les manières sans nombre de faire *autrement*, a-t-on *choisi* celle-ci plutôt que celle-là? Pourquoi celle-ci plutôt que celle-là s'est-elle généralisée et est-elle devenue à son tour un style?

En un mot si l'on peut penser expliquer par l'imitation

1. Tarde, *Les Lois de l'imitation*.

et l'habitude [1] comment un style une fois formé se propage et se maintient au point de régner seul et d'avoir cette unité qui nous occupe, on ne saurait expliquer ainsi comment il se forme. On ne peut imiter que ce qui existe déjà; la question se ramène donc à celle-ci : le style peut-il exister par le fait d'un seul?

Quand nous avons défini le style, nous avons employé le mot *collectif* pour en marquer à la fois le caractère et la nature : le style est collectif en ce sens qu'il se retrouve dans toutes les œuvres d'une époque, qu'il y est employé par tous, mais aussi et surtout en ce sens qu'il est le résultat du concours d'un peuple, de la coopération de tous.

Autre chose est concevoir et même exprimer une idée, autre chose lui donner une forme exactement appropriée, autre chose encore mettre toutes les formes par lesquelles on exprime toutes ses pensées, quelles qu'elles soient, en harmonie avec cette première forme par laquelle on exprime cette idée dominante; et c'est là ce qu'il faut faire pour créer un style, quand l'idée dont il s'agit est une de ces idées susceptibles d'engendrer un style. C'est ce qu'un seul homme ne suffit pas à faire, ne fût-ce qu'en littérature où cependant la forme est plus ployable, plus malléable, plus directement aux ordres de l'idée, à plus forte raison dans les autres arts où la forme offre plus de résistance, où des nécessités techniques plus rigoureuses que celles de la grammaire et du langage semblent faire obstacle à l'exacte expression de la pensée.

C'est pourquoi nous disons que la création d'un style

1. Nous verrons plus loin (ch. IX et X) que cette explication, même dans ces limites, est encore insuffisante.

est un travail qui demande la collaboration d'un peuple. Ce n'est que par des coups répétés que les formes de chacun des arts se plient, se façonnent, se moulent, se modèlent suivant un esprit nouveau et se fondent en un style nouveau.

Tous les arts n'offrent pas à ce travail une égale résistance; il en est dont la technique est plus souple, telles la littérature, la peinture. Chez d'autres, au contraire, la tâche est plus laborieuse : en architecture, par suite de la nécessité d'observer les règles de la statique et de l'obligation de se conformer aux besoins de la construction; en musique, pendant longtemps, par suite des difficultés de créer une notation se prêtant aux exigences nouvelles et encore par suite des délicatesses de la combinaison des sons. Mais ces arts ont précisément pour nous une signification plus haute, puisque leur style témoigne d'un effort dans le même sens plus vigoureux et plus constant.

La condition essentielle pour qu'un style se crée, c'est que tous ceux dont le travail peut y contribuer, bien qu'ils soient souvent séparés et de valeur très inégale, travaillent chacun dans le même sens; c'est l'unité de direction qui fait la communauté de leur effort, et par suite son efficacité, mais cette unité de direction qu'aucun maître extérieur ne peut leur donner, c'est l'unité de leur esprit qui la fait. C'est à un maître intérieur qu'ils obéissent, c'est à leur propre esprit; mais cette indépendance n'aboutit pas à l'anarchie parce que les mêmes idées dominent l'esprit de chacun d'eux. Ces idées, ce sont les idées directrices et dominantes du milieu intellectuel, ce sont elles les vrais patrons de ce travail, elles qui maintiennent l'ordre et la discipline

parmi cette armée de travailleurs, elles qui assurent la convergence de leurs efforts [1]. Elles président en souveraines à ce travail lent qui se fait dans chacun des arts et qui en façonne le style, c'est d'elles que vient l'expression, partant la proportion et, par suite, l'unité de style dans les œuvres d'un même art, et l'unité de style entre les œuvres des différents arts à une même époque : les mêmes idées ont commandé ce travail ou plutôt en ont été les modèles. C'est en ce sens qu'on peut dire : le style c'est l'effort d'une ou de plusieurs générations pour réaliser un idéal commun.

Il y a une expression dont on abuse étrangement, c'est celle d'*art populaire*. Comme elle est vague, elle prête à toutes les interprétations; d'autre part elle semble bien faite pour séduire notre époque qui justement est la moins apte à en pénétrer le sens. Ce qui précède est de nature à nous découvrir la vérité qui sert de prétexte à tous les sophismes qu'on présente en son nom : par *peuple* d'abord, il ne faut pas entendre les seules classes inférieures de la nation, celles que les Romains désignaient par le mot *plebs*, mais tout l'ensemble de la nation, ce qu'ils nommaient *populus*. Il faut ensuite reconnaître qu'en art, comme ailleurs, on ne peut se passer d'une aristocratie : aristocratie de naissance par les dons particuliers reçus de Dieu directement ou par l'intermédiaire de la famille et de générations d'artistes [2], aristocratie d'éducation par les leçons

1. Les règles propres à un style (voir ch. IV), ne sont que la constatation des effets communs produits par ces tendances communes auxquelles ont obéi librement ceux qui travaillaient à l'époque où s'est formé ce style.

2. Tel le grand Sébastien Bach, petit-fils, fils, frère et père de musiciens.

reçues des hommes, les longues et patientes études personnelles.

Seulement l'artiste, quelque bien doué, quelque instruit qu'il soit, ne peut encore rien; les facultés naturelles ne donnent pas un style, mais l'aptitude à en avoir un; toute l'instruction possible n'apprend pas à créer un style, si on ne le trouve pas déjà formé ou tout au moins préparé, et sans le style il n'est point de grand art. Cette préparation, cette formation du style, nous avons dit dans quelles conditions elle se faisait, elle est l'œuvre de tous. Voilà en quel sens on peut dire que tout grand art est vraiment populaire; il l'est parce que l'élément principal de l'œuvre d'art est élaboré par le peuple, mais non pas parce que l'œuvre d'art elle-même est réalisée par le peuple. Il l'est parce que, par l'intermédiaire du style, le peuple collabore à l'œuvre de l'artiste. Dès que cette collaboration se rencontre, l'art s'élève alors même que les artistes n'ont encore qu'une technique et une éducation insuffisantes; dès que cette collaboration cesse, l'art s'affaisse, alors même que la technique a fait tous les progrès et que l'éducation des artistes est l'objet de tous les soins. L'inanité de toutes les écoles pour former un style, c'est-à-dire un art, en est la preuve la meilleure, la plus triste et la plus actuelle.

C'est pour cela que nous attachons tant de prix aux œuvres d'art humbles du passé; on y saisit le style à l'état naissant, on y voit la forme s'infléchir jusqu'à devenir difforme sous la pression et l'effort d'un ouvrier inhabile qui la veut rendre expressive. Ce pli, s'il est heureux, le grand artiste l'utilisera en le rendant plus *facilement* heureux; s'il est gauche et s'il fait sourire

par son exagération même, il le corrigera, il le transfigurera, mais il lui aura encore servi, ne fût-ce que d'indication. Aux grandes époques d'art et surtout dans les temps qui les précèdent immédiatement, on sent jusque dans les moindres œuvres cette poussée féconde grâce à laquelle les grands artistes auront plutôt à émonder qu'à inventer pour mettre au jour des chefs-d'œuvre.

Il a fallu tout un peuple pour soulever les massives constructions de la décadence romaine et en faire les églises romanes; il a peut-être suffi d'un seul homme pour inventer ou importer l'ogive; mais une forme n'est point un style; encore qu'elle en permette seule le plein épanouissement, et nous ne craignons pas de dire que le *style gothique* a préexisté à l'ogive. A combien d'humbles imagiers la sculpture et la peinture de la première Renaissance sont-elles redevables de leurs chefs-d'œuvre? Elles ne leur ont pas emprunté des formes, l'antiquité leur en fournissait de plus parfaites, mais elles en ont comme sucé le style qui donne à ces formes antiques une signification toute différente, une valeur toute nouvelle. Et il ne faut pas croire qu'un tel ordre de choses soit la spécialité du moyen âge, on le retrouve toujours chaque fois que naît un style.

Le désir de nouveauté, la recherche d'une ornementation souple, variée et riche, le souci d'une ordonnance plus réglée sont des tendances antérieures à la Renaissance et qui expliquent la faveur avec laquelle furent accueillies les formes antiques présentées par quelques savants ou lettrés, parce qu'elles y répondaient implicitement. Plus tard, cette recherche de l'effet, de l'ornementation contournée ou forcée, mais encore pleine de

grandeur et de fantaisie, ce sont les tendances qu'on peut lire sur les plus humbles maisons, sur les rétables, souvent grossiers d'exécution, d'innombrables églises de campagne, sur les statues placées au bord des chemins, en France, et plus encore en Italie ou dans l'Allemagne du Sud. Si des artistes isolés cherchent à réagir contre ces tendances, c'est en vain : la froideur de leurs œuvres témoigne de leur résistance au style reçu, mais de leur impuissance à en créer seuls un autre. Cette grâce délicate, cette élégance spirituelle qui semblent le fait exclusif de la cour ou des salons du XVIIIe siècle, on en retrouve les traces jusque dans les villages, jusque sur des enseignes de boutique. Sans doute les salons et la cour ont affiné ces choses, les ont encouragées par leur exemple, mais on pourrait montrer par une étude précise de dates que certaines tendances préexistaient, que la haute société les a recueillies avant de les rendre parées d'une finesse et d'un éclat plus grands[1].

En musique, il en a été de même, c'est une histoire admirable que celle de la création de l'harmonie : l'Angleterre, les Flandres, la France et l'Italie s'unissent pour enfanter cet art nouveau. Partout le mélange des voix et la diversité des parties simultanées répondent à un sentiment général ; on veut superposer les sons comme les pierres et les ogives des cathédrales ; c'est ici, et là, la même hardiesse, la même imagination, la même complexité nécessitant la même logique, mais cette sta-

1. Aussi ne convient-il pas de désigner les styles par le nom d'une personne, de dire, par exemple : *le style Pompadour*, c'est perdre de vue le caractère *collectif* de ces styles. En désignant certains styles par le nom d'un souverain, nous avons déjà dit que nous entendions désigner par là l'époque, le règne de tel style, à peu près contemporain de celui de tel souverain.

tique sans précédents est mille fois plus difficile à réaliser que l'autre : les chants et les déchants superposés se heurtent dans d'effroyables dissonances, se disjoignent faute d'une mesure fixe et commune, s'écroulent dans les platitudes des consonances parfaites. De là cette période de tâtonnements qu'on qualifie de barbares et qu'on devrait appeler sublimes. Il faut d'abord perfectionner la notation pour rendre possibles les progrès, et ici des savants sont nécessaires. Le peuple n'a pu qu'indiquer la voie, les musiciens y marchèrent en la frayant pas à pas. A défaut d'ouvriers nombreux, on employa plus de temps; c'est ainsi qu'à la fin du XIII[e] siècle la cathédrale de pierre se tient debout, mais il faut attendre jusqu'au XIV[e] siècle pour voir apparaître cet édifice mille fois plus aérien et plus hardi, cette cathédrale de voix qui se soutiennent, se complètent et se couronnent, cimentées par la mesure, solidement jointes par les règles de l'harmonie, indépendantes par la liberté de la mélodie, toujours en mouvement et retrouvant après chaque modulation l'équilibre parfait qu'elles semblaient avoir perdu.

Toutefois la collaboration du peuple se retrouve encore dans ces emprunts si fréquents à des chants populaires dont les plus grands maîtres ne craignent pas de faire le thème mélodique ou la basse harmonique de leurs plus nobles compositions.

Nous rappelions tout à l'heure qu'il y avait derrière Bach plusieurs générations de musiciens, et maintenant nous apercevons derrière lui tout un peuple chantant ces chorals populaires qu'il transfigurera par sa science et son génie.

A la naissance de l'opéra, il est vrai, en Italie, au

XVI[e] siècle, on trouve quelques lettrés, savants et musiciens travaillant en dehors du peuple, mais encore faut-il remarquer qu'ils créèrent moins un style qu'un genre et un genre, musicalement parlant, inférieur.

Il en est de même en littérature; autour des grands noms la critique s'applique à nous découvrir tout un peuple d'auteurs secondaires, il est vrai, mais dont la taille paraît néanmoins diminuer celle des colosses que nous nous étions habitués à contempler dans l'isolement. C'est ce qui arrive pour Homère par exemple, quelle que soit l'opinion qu'on adopte sur la question homérique; c'est ce qui est vrai de Shakespeare [1], mais nous, nous découvrons autour des grands hommes non plus quelques aèdes ou quelques poètes, mais tout un peuple, tout un peuple d'inconnus à jamais inconnus, qui cependant a collaboré à leurs œuvres. Ce ne sont pas des passages, des vers ou des scènes que les grands hommes lui ont emprunté, c'est le souffle même qui les anime, c'est la manière de tout comprendre et de tout sentir, c'est l'esprit, c'est le style dans lequel ils taillent et auquel ils surajoutent leur propre style.

Autour de Dante, c'est tout un mouvement religieux, poétique et populaire qui inspire des chefs-d'œuvre dans tous les arts. Tout en puisant largement aux sources de l'antiquité et de la théologie, Dante reste en communication avec son temps et son pays; la meilleure preuve c'est qu'il choisit pour s'exprimer le patois du peuple dont il fait une langue. Autour de Milton, on voit tout un peuple vivant de la Bible, ayant fait siennes toutes

1. « Autour de Shakespeare.... on trouve une douzaine de dramatistes supérieurs,.... qui ont écrit du même style et dans le même esprit que lui. » (Taine, *Philosophie de l'art*, 3[e] éd., t. I, p. 3.)

les métaphores et toutes les hardiesses des écrivains sacrés. Chez Bossuet, qui cependant vécut près de la cour, on sent à ces locutions vives et familières, à ces tours de phrase expressifs, à ces traits de style simples et vigoureux dont Voltaire et le XVIIIe siècle lui faisaient des fautes, que son grand esprit restait en communication avec celui du peuple et que sa grandeur consistait à tout fondre et unifier dans la magnifique ampleur de son génie bien plutôt qu'à s'isoler et à s'absorber en lui-même. Ce souci de l'originalité dont périssent nos artistes ne paraît pas avoir pesé sur ces grands hommes, ils ne cherchaient pas à faire *autrement* que tout le monde, il leur suffisait de faire *mieux*.

Ainsi, tandis que la critique nous montre ce que telles œuvres doivent à telles autres, et tels auteurs à tels autres, l'étude du style nous découvre ce que ces œuvres et ces auteurs doivent à tous, et si la première constatation semble parfois amoindrir leur mérite, la seconde ne fait que le grandir, parce que s'il est facile d'emprunter à quelques-uns, il est plus difficile d'emprunter à tous et sublime de faire entrer tant de matériaux empruntés dans l'édifice d'une œuvre immortelle. C'est donc en un double sens qu'on peut dire : « Les hommes de génie sont de grands débiteurs, et ce n'est pas une faible partie de leur gloire que tout le genre humain leur ait prêté [1] » — tout le genre humain, c'est-à-dire tous les grands hommes de tous les temps et aussi tous les hommes, petits et grands, de leur époque.

Mais le peuple n'est pas digne à toutes les époques d'être associé à de si grandes œuvres et de collaborer

1. F. Ozanam, *Des sources poétiques de la Divine Comédie*, œuvres complètes, 2e éd., t. V, p. 433.

avec de tels hommes. Ceux qui s'éloignent de lui peuvent avoir pour cela de bonnes raisons, seulement le grand art devient pour eux bien difficile, sinon impossible.

Pour que le peuple puisse offrir une collaboration efficace, nous avons indiqué la condition essentielle : l'unité du milieu intellectuel donnant à ses efforts un sens, — les idées directrices et dominantes de ce milieu communiquant à ses efforts une valeur. Parmi ces idées, nous avons signalé la place de l'idée religieuse sans laquelle, dans le peuple surtout, jamais il n'y a unité de direction, ni élévation de pensée. Et voilà pourquoi on peut dire : tout grand art est religieux, encore une affirmation dont le vague permet toujours de démentir la vérité qu'elle contient.

Cette union de l'art et de la religion, comment faut-il l'entendre? Dira-t-on qu'elle consiste en ce que les grandes œuvres d'art ont pour sujet quelque chose de religieux, pour auteur quelqu'un de religieux? — Cette manière d'entendre l'union de l'art et de la religion est attestée par bien des chefs-d'œuvre, célébrée par bien des poètes, reconnue par plus d'un critique, mais elle souffre au moins des exceptions, et en histoire on ne peut distinguer les exceptions de la règle qu'à la condition d'en rendre compte par des raisons spéciales. Le procédé qui consiste à regarder comme règle ce qui a lieu le plus souvent, comme exception ce qui a lieu moins souvent n'est pas de mise, parce que, outre les difficultés de statistique, il y a l'avenir, qui n'appartient pas à l'histoire et qui renferme une inconnue capable de renverser la proportion. Il ne faut donc qualifier d'exception que ce qui se produit par des raisons accidentelles ou anormales.

Peut-on nier qu'il y ait des œuvres d'art qui semblent ne se rattacher à la religion, ni par leur sujet, ni par leur auteur? Et dès lors par où ces œuvres tiennent-elles à la religion? Quelle part la religion y a-t-elle? — Notre réponse est facile si l'on a bien entendu ce qui précède : elles y tiennent *par le style*, c'est-à-dire par ce qu'il y a en elles de plus artistique, elles sont *religieuses* comme l'œuvre du plus grand artiste est *populaire*.

Quand nous montrions tout à l'heure le style formé par cet effort collectif que nous qualifiions de populaire, nous disions cet effort dirigé et unifié par les idées directrices et dominantes du milieu intellectuel, et plus haut, quand nous recherchions quelles étaient ces idées, nous trouvions au premier rang et comme condition même de leur action : l'idée religieuse. Telle est la filière, tel est le canal par où la religion pénètre jusqu'aux œuvres d'art qui lui semblent les plus étrangères, quelquefois même les plus opposées.

Ce n'est pas en représentant des malheureux ou des mendiants, des ouvriers ou des paysans lassés par leur travail qu'on fait œuvre d'art populaire; outre que ces sujets intéressent souvent bien davantage ceux dont ils reproduisent le moins la vie de luxe ou de plaisir que ceux dont ils prétendent retracer la tâche quotidienne, leur style recherché ou parfois leur absence de style ne font que dénoter ce qu'il y a de rare et d'individuel chez leur auteur, or c'est par le style que l'œuvre doit tenir au peuple pour être véritablement populaire. De même c'est par le style que l'œuvre profane tient à la religion pour être encore religieuse au sens que nous avons dit.

Dans l'antiquité, au moyen âge, que l'influence religieuse, si forte sur la formation du style, se soit par lui

étendue sur tout ce qui en recevait l'empreinte, c'est peut-être ce qu'on nous accordera[1], mais pour d'autres styles : pour celui de la Renaissance, pour le style Louis XV, ce sont, dira-t-on, des influences toutes profanes, hostiles même à la religion qui les ont formés. Nous répondrons plus loin[2] à quelques-unes de ces objections, mais nous maintenons ici l'influence générale qu'ont eu les idées religieuses sur la formation de ces styles, ne fût-ce que par l'action qu'elles exerçaient encore sur le milieu intellectuel dont elles favorisaient l'unification, unification impossible sans elles et qui nous est attestée par l'existence même d'un style.

Il n'est pas jusqu'à cette joie, cette exubérance, cette grâce souriante du style Louis XV qui apparaît surtout dans les pays catholiques (France, Italie, Espagne, Autriche, Allemagne du Sud), et semble étranger ou accidentel dans les pays protestants, qui ne soit pour nous le signe d'un état d'esprit dans lequel le catholicisme, entendu d'une certaine façon, avait une grande part[3]. C'est pourquoi il nous semble légitime que des

1. L'histoire et l'archéologie nous montrent partout la religion à l'origine de l'art : les tombeaux, les temples, les statues des dieux sont partout les premiers objets d'art et quelquefois les seuls. « M. Ravaisson s'est attaché à démontrer, contrairement à une opinion fort répandue, suivant laquelle les monuments funéraires ne représenteraient que des scènes de la vie présente sans préoccupation d'une vie future, qu'ils ont, en réalité, le plus souvent pour destination expresse d'opposer, à l'idée de la vie présente, que la mort termine, l'idée d'une autre vie perpétuellement heureuse. » (M. Boutroux, *Revue de métaphysique et de morale*, nov. 1900.) Fustel de Coulanges a montré combien la *Cité antique* tout entière était fondée sur la religion et pénétrée par elle.

2. Voir ch. x.

3. Tout entier à l'étude d'une certaine partie de la société, on oublie trop combien, à cette époque, la masse de la population était encore attachée à la religion. Si en France, par suite des

églises aient été bâties ou ornées, que de la musique d'église ait été composée dans ce style[1].

On peut préférer pour des églises ou des chants d'église d'autres styles peut-être plus exclusivement pénétrés par la religion, mais on ne peut qualifier de profanes les œuvres que nous venons de rappeler parce que, par leur style, elles tenaient à la religion[2].

C'est quand il n'y a plus de style, plus de style col-

révolutions, les traces d'un tel état sont devenues rares; à l'étranger, il est loin d'en être ainsi. (Visiter par exemple à ce point de vue la Bavière, le Tyrol, particulièrement les villages.)

1. Citons les admirables messes de J. Haydn (il y en a 16 éditées par Novello, Londres) et aussi celles de Mozart. — On ne saurait trop déplorer le vandalisme si fréquent aujourd'hui, et dont Viollet-le-Duc a donné de si détestables exemples, qui consiste à faire disparaître des édifices religieux tout ce qui n'est pas gothique, et gothique d'une certaine époque, au lieu d'y laisser toutes les marques des styles successifs, témoignages et signes de la piété des générations successives. (Il ne faut faire exception que pour les objets ou ornements qui gâtent véritablement ou même détruisent l'ensemble général, quand cet ensemble a une haute valeur — par exemple un rétable obstruant les verrières du chœur —, encore faut-il transporter et non détruire, mais le plus souvent des objets d'un style différent de celui de l'édifice tels que stalles, chaire, grilles, autels, peuvent être conservés sans nuire à l'ensemble; quant à tout ce qui fait l'ornement ou le mobilier des bas côtés et chapelles latérales, il n'y a presque jamais d'excuse pour les en dépouiller). Nos grandes églises et nos cathédrales dont les fondements remontent au XII[e] et qui, jusqu'à la fin du XVIII[e], puis sous l'Empire et de nos jours, n'ont guère cessé d'être agrandies, ornées ou meublées, sont ainsi le plus beau champ d'études pour suivre l'histoire des styles et les comparer avec d'autant plus de facilité qu'ils s'y présentent appliqués aux mêmes objets.

2. A l'aurore du romantisme aussi, il y a eu un mouvement religieux, mais comme il n'a pas suffisamment pénétré les masses, il n'a pas abouti à fonder un style collectif, aussi le romantisme s'est-il manifesté surtout dans les arts où prédomine le style individuel, mais, réduit même à ces proportions, il n'a pas tardé, les croyances religieuses étant de nouveau ébranlées dans les âmes, à tourner au réalisme, puis au naturalisme et finalement à venir se perdre dans l'absence de tout style. Voir l'étude de M. E. Dubedout sur *le Sentiment chrétien dans la poésie romantique*, parue depuis que ces lignes sont écrites.

lectif au moins, que l'œuvre d'art, en dépit même des sujets religieux qu'elle peut traiter, devient véritablement profane, parfois même scandaleuse, quand les idées d'où procède son style ou ce qui lui en tient lieu sont non seulement étrangères à toute idée religieuse, mais encore en contradiction avec toute religion, avec toute idée surnaturelle[1]. Il est inutile de citer des exemples d'une chose dont notre époque ne fournit que trop de preuves. Mais, l'art se souvient toujours de la religion et, quoi qu'en aient les auteurs, il les y ramène. Pour ne citer que le genre le plus profane, les plus beaux passages des opéras, ceux qui vivent et qui restent, ne sont-ils pas la plupart du temps une prière, une scène d'église, un *miserere*, un *dies iræ* ou même un *benedicite*[2] ?

Des perspectives ouvertes par la religion sur l'infini se répand la lumière qui se reflète dans toute œuvre d'art : par leur sujet ou par leur style, et bien souvent par tous les deux, les œuvres d'art, les chefs-d'œuvre de l'art sont des œuvres religieuses.

1. Tels sont le naturalisme, non pas celui qui élève la nature en la divinisant, mais celui qui abaisse l'homme au niveau de l'animal, la mollesse voluptueuse et sensuelle, conséquence d'une telle doctrine, le dégoût de vivre qui vient de l'abus de la vie, le vague, l'égarement et le trouble qui résultent de l'absence de toute foi, — tendances dont tant d'œuvres modernes sont pénétrées et qui leur donnent ce quelque chose de morbide ou de convulsif dont la contagion est si redoutable. Gœthe disait : « J'appelle classique ce qui est sain » ; cette santé, les œuvres la doivent au milieu intellectuel qui en a formé le style, et le milieu intellectuel ne la possède jamais sans la religion à laquelle il doit son unité et sa force.

2. A l'origine des grands styles, on trouve généralement des œuvres religieuses et par leur sujet et par leur style, puis, quand le style est dans toute sa force et son plein épanouissement, on l'applique à des œuvres dont le sujet est profane, enfin quand tout style a disparu, on se retourne parfois vers les sujets religieux comme vers la source de toute beauté pour puiser la force qui vous manque ou dissimuler sa faiblesse dans leur rayonnement.

*
* *

Ainsi se forme le style, mais, une fois formé, il réagit à son tour sur le milieu intellectuel, donnant aux idées qui l'ont formé plus de force, attirant à elles les autres idées et aidant puissamment à cette unification dont il est déjà le fruit. Après avoir considéré le style des arts comme *causé* par certaines idées du milieu intellectuel, on peut le considérer lui-même, ainsi que tout ce qui fait partie de ce milieu, comme *causant*, c'est-à-dire comme ayant une action sur les esprits et engendrant à son tour des idées semblables à celles qui l'ont engendré L'unité du milieu intellectuel d'où procède le style est donc en même temps fortifiée par lui, il veille autour d'elle et rend plus difficile l'accès à ce qui la pourrait troubler.

Images et produits du milieu intellectuel, les œuvres d'art ont à leur tour sur lui la plus grande action. Leur prestige l'explique et leur influence est autrement puissante que ces influences physiques dont on parle tant. Mais ce n'est pas à dire qu'elle soit toujours bonne : tout dépend des idées d'où procède le style des œuvres; comme ce sont ces mêmes idées qu'elles propagent, c'est d'après elles qu'il la faut juger. Le style ordonné, noble du XVIIe siècle était de nature à porter l'ordre et la dignité dans les esprits les plus déréglés. A notre époque le style passionné, mal équilibré, plein de contrastes et de disparates, de violence convulsive ou de maladive langueur (si tant est qu'on puisse appeler style ce qui en marque plutôt l'absence et la négation) n'est propre qu'à détraquer les esprits

déjà désemparés et à achever de détruire leur équilibre déjà trop ébranlé.

Ainsi le style renforce les idées qui le produisent et les développe à son tour, et cela par sa seule vertu, par le fait des idées qu'il implique, que son expression trahit, et que par suite il communique, sans même que le sujet de l'œuvre soit de les exprimer. C'est une influence subtile d'autant plus pénétrante qu'elle est plus cachée et qu'on la subit sans la sentir ni la voir[1].

Quant aux idées qui sont les *sujets* des œuvres d'art, la forme artistique dont elles sont revêtues accroît et étend leur action ; mais, fussent-elles différentes des idées qui ont engendré le style (ce qui peut arriver), le style, même à leur service, resterait imprégné d'autres idées qu'il propagerait encore.

Pour nous une œuvre d'art est donc *doublement* parlante : parlante par son *style*, parlante par son *sujet*. Ce qu'elle nous apprend par cette double voix est généra-

1. Un beau style plaide en faveur de ce que dit un auteur de deux manières : d'abord par sa beauté qui provoque l'amour et la sympathie; ensuite par son expression qui, reflet d'idées supérieures et générales, les propage et prédispose par là l'esprit à mieux accueillir les idées particulières qui font le sujet du livre ou du discours, car les idées supérieures que reflète le style et dont il est comme imbibé sont elles-mêmes impliquées dans les pensées particulières d'un auteur conséquent avec lui-même. Ainsi s'explique pour nous ce que Guyau constate en ces termes : « Un style qui... reflète une physionomie, nous fait comprendre et finalement partager (en une certaine mesure tout au moins) la façon de voir et d'interpréter les choses propre à un auteur; un tel style nous rapproche de l'auteur par cela même, nous amène à vivre de sa vie pendant quelques instants. » (*L'art au point de vue sociologique*, 4ᵉ éd., p. 290). Au contraire un auteur qui n'a pas de style ne fait jamais qu'imparfaitement comprendre ce qu'il veut dire, car il ne vous met pas dans son état d'esprit, ou, s'il n'a pas d'état d'esprit bien déterminé, ce qu'il veut dire ne se rattache à rien de supérieur et de général et dès lors il ne l'entend lui-même qu'imparfaitement.

lement en harmonie, mais peut être différent et même en désaccord ; c'est ce qui justifie la distinction que nous établissons entre les enseignements donnés par le sujet et ceux donnés par le style, enseignements qui n'ont ni la même portée ni la même valeur historique.

Il nous faut maintenant insister sur cette indépendance relative des idées et de la forme ou du style. Cette indépendance peut être considérée à deux points de vue : en tant qu'elle permet à des idées très différentes de se manifester ; — en tant qu'elle prépare et amène les changements de forme et de style.

Cette indépendance, remarquons-le d'abord, est la sauvegarde de la liberté individuelle. Résultat du libre jeu de toutes les libertés individuelles, le milieu intellectuel ne saurait les supprimer ; si son action est si puissante, c'est que la plupart, ne se donnant guère la peine de faire usage de leur liberté ou plutôt ayant une foi aveugle dans le progrès, croient en faire plus largement usage en acceptant plus servilement les idées de leur temps.

Mais le milieu intellectuel, avons-nous dit, se traduit par des formes, par un style : de ces formes, de ce style on est nécessairement tributaire, et par lui on est disposé et comme porté à participer aux idées d'où il procède et même à partager certaines d'entre elles. Cette action dont nous venons d'indiquer la force est loin cependant d'être irrésistible, elle laisse place à la liberté, mais elle en limite le champ ; aussi bien, quand on parle de la liberté humaine, ne doit-on jamais entendre une liberté illimitée, mais une liberté suffisante pour laisser à chacun la responsabilité de ses pensées et de ses actes.

En recherchant comment se faisait l'unification du milieu intellectuel, unification d'où procède le style et son unité à une époque donnée, nous notions plus haut que c'était sous l'action d'idées très hautes et très générales. Les autres n'avaient sur lui qu'une action secondaire, tout indirecte; elles n'agissaient sur lui qu'à la longue et par l'effet de leur action sur les idées principales dont nous parlions.

Innombrables sont ces idées d'une indifférence *relative* sur la formation du milieu intellectuel, et par suite indépendantes des formes et du style qu'il impose.

C'est ce qui explique comment un style peut exister à des époques troublées, comment l'unité de style peut se rencontrer au milieu de la bataille des idées, comment un style semblable peut se rencontrer chez des hommes en apparence opposés. Ce fait, assez fréquent dans l'histoire de l'art, n'infirme en rien ce que nous avons dit jusqu'ici; l'unité de style dépendait d'idées supérieures planant au-dessus de toutes ces idées particulières dont la divergence frappe et dont le conflit bruyant absorbe l'attention. On en arrive ainsi à ne pas les voir, et cependant elles sont encore les plus importantes, puisqu'elles dominaient tous les partis en présence.

« Les arts qu'on appelle de la paix, écrivait Renan, s'accommodent d'une société agitée, pourvu que cette agitation ait de la grandeur et qu'elle corresponde à des passions élevées[1]. » Cette grandeur, ces passions élevées, c'est ce qui fait l'unité même de cette agitation. C'est cette idée que nous trouvons exprimée avec plus de pré-

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1862, p. 220.

cision dans le passage suivant, où, après avoir constaté entre les catholiques et les protestants, au début du XVII[e] siècle, les différences quant au dogme, si graves « qu'aucun des catholiques n'a transigé avec la Réforme », l'auteur ajoute : « Mais quand il s'agit surtout d'étudier les dispositions intimes des âmes pour mieux connaître les aptitudes des intelligences, il n'y a pas un écart considérable d'une croyance à l'autre.... Même sens de la vie, même confiance dans la raison, mais dans la raison soumise à Dieu[1]. »

Ces dispositions intimes des âmes d'où procèdent les aptitudes des intelligences, c'est d'elles aussi que procède le style, que procède l'art; et, le fond intime des esprits étant le même ici et là, faut-il s'étonner si le style, qui en est l'expression, n'offre pas les différences auxquelles un observateur superficiel de l'état des esprits pourrait s'attendre?

On peut juger par cet exemple du degré de généralité, mais aussi du degré de profondeur des idées dont le style nous révèle l'existence à une époque. Ce sont bien là vraiment des idées directrices et dominantes : *directrices*, parce qu'elles donnent le branle à toutes les autres, ce qui ne veut pas dire qu'elles leur imposent une marche identique ; ainsi le même vent donne l'impulsion à des navires qui s'avancent dans tous les sens, souvent les plus contraires; — *dominantes*, parce qu'elles sont bien au-dessus des divisions de partis; elles les enveloppent pour ainsi parler dans leur unité, ce qui ne veut pas dire non plus qu'elles en atténuent l'acuité, car jamais la divi-

1. H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 112.

sion n'est plus sentie que quand elle se produit au milieu de l'unité, tandis qu'elle perd de son âpreté, elle se dissout, pour ainsi dire, dans un milieu sans cohésion dans lequel la tolérance n'est plus que la conséquence logique de l'indifférence.

Ainsi en fut-il à Rome de la longue lutte entre les patriciens et les plébéiens; ainsi en Angleterre de l'opposition des torys et des whigs. On voit assez par leur attitude, lorsqu'ils se succèdent au pouvoir que leur manière de penser et d'agir n'est pas en tout opposée à celle de leurs prédécesseurs, et qu'il y a dans cette opposition même plus d'une similitude, plus d'une idée commune. C'est ce qui explique pourquoi les guerres civiles sont en général plus acharnées que les guerres étrangères. Comme il y a entre les belligérants plus de ressemblance, plus de points communs, les divergences ressortent avec plus d'intensité, frappent, révoltent davantage, et c'est souvent de la tendance même vers l'unité que naissent ces conflits terribles[1]. Là au contraire où les esprits sont déjà divisés, et sur des points de grande importance, les divergences nouvelles qui se produisent ne choquent plus, les autres y ont habitué et préparé, elles les justifient. A quoi serviraient en effet tant d'efforts pour les faire disparaître, alors que le retour à l'unité est jugé impossible sur des points capitaux?

On le voit, tant que les idées directrices et dominantes ne sont pas atteintes, l'unité du milieu intellectuel, et par suite du style, peut subsister, mais quand les divergences portent sur ces idées même, que deviendra le style?

1. Entre luthériens et calvinistes les luttes furent aussi âpres qu'entre catholiques et protestants.

Il semble qu'en s'attaquant aux idées d'où il dépend, c'est à lui-même qu'on s'attaque, et qu'il doive de suite en ressentir le coup, en porter les traces. Une certaine indépendance, toute provisoire, peut exister cependant entre le style et ces idées même, mais cette indépendance devient instructive pour nous si, en connaissant la raison, nous savons en comprendre le sens.

Cette raison c'est, comme nous l'avons dit, qu'un homme ne peut à lui seul créer un style; par la forme et le style qu'il donne à ses idées, même les plus originales, il est solidaire de toute son époque et par elle de tout le passé.

Ces idées n'ont encore eu ni le temps ni la force de se façonner un vêtement; le style individuel de l'auteur ne leur offre qu'un abri insuffisant, il leur faut emprunter le vêtement plus ample du style collectif. Si ces idées sont en opposition avec celles qui ont présidé à la formation de ce style, ce vêtement ne leur ira pas, mais n'importe, elles s'en devront contenter, peut-être même ne le regretteront-elles pas; ce vêtement connu sera pour elles comme un passeport, et grâce à lui elles pourront faire leur chemin.

Ce chemin dépendra de l'état dans lequel elles trouveront le milieu intellectuel au moment de leur apparition, de la résistance plus ou moins vive que ce milieu leur opposera, ainsi que nous avons tenté de l'esquisser plus haut. Toutes les idées ne feront donc pas également leur chemin, mais, si le milieu intellectuel leur est favorable, ou si, à force de le travailler, elles parviennent à se le rendre favorable, peu à peu elles s'y répandront, elles le pénétreront et finalement au premier milieu elles en auront substitué un autre.

Telle est la marche des idées, plus ou moins lente ou rapide; on peut dire de chacune

Vires acquirit eundo

à mesure qu'elles se propagent, elles acquièrent plus de force. Maint style individuel a déjà fait effort pour s'y conformer, et alors elles sont en état de former un style collectif nouveau dès qu'elles ont atteint un degré de généralité suffisant, et si elles sont de nature à diriger le milieu intellectuel. Toutes les idées, en effet, nous l'avons vu, n'ont pas cette vertu, et il en est qui n'ont de force que pour ébranler les idées reçues sans être capables de les remplacer, laissant le milieu intellectuel sans direction, par suite sans unité, désemparé, livré à tous les hasards, exposé à toutes les tourmentes de la pensée.

Pendant ce temps, qui peut être plus ou moins long, l'ancien style subsiste; il est en désaccord avec ces idées nouvelles, il en paraît indépendant, mais c'est une indépendance dont nous saisissons le sens; elle n'existe d'abord qu'avec les idées d'un petit nombre, le style est resté en harmonie avec les idées de la majorité; cette indépendance cessera le jour où les idées auront gagné en force et se seront répandues.

Cette indépendance des idées et de la forme ou du style est donc bien *relative*, elle méritait cependant d'être relevée; si le lien du style et des idées est instructif, leur indépendance ne l'est pas moins.

Bien que ce soient les idées qui forment les esprits et les styles, on entend maintenant en quel sens l'histoire des idées est distincte de celle des styles. C'est la tâche du philosophe et du littérateur, plus encore que celle de

l'historien, de rechercher la genèse des idées, d'en suivre les métamorphoses souvent imprévues, de retrouver le livre dans lequel une idée a dormi souvent pendant des siècles avant qu'on vienne l'éveiller, pour la lancer de nouveau et lui faire fournir une carrière peut-être bien différente de celle rêvée par son auteur. Mais cette recherche si délicate et si captivante n'intéresse qu'indirectement l'historien; ce qu'il lui importe de connaître ce sont les idées qui ont possédé et remué tout un peuple; tant qu'elles ne sont partagées que par un seul ou par quelques-uns, elles ne sont pas proprement de son domaine; ce qu'il lui importe de connaître ce n'est pas ce qu'a pensé une élite, c'est la manière de penser qui en est résultée pour tout un peuple, et c'est pourquoi l'étude des styles lui est indispensable pour l'avertir du moment où les idées ont pénétré, de la manière dont elles ont pénétré.

La littérature nous décèle la naissance des idées, le style nous apprend l'époque de leur majorité et de leur entrée dans le monde. C'est de ce jour en effet qu'elles ont acquis la force de modifier le style, d'y imprimer une marque nouvelle qui est la leur, ou seulement de le détruire si elles n'ont pas de cachet assez net et assez puissant pour être gravé.

Les idées passent d'abord sans être aperçues, mais non pas sans action; elles se glissent sous un voile d'emprunt, elles portent l'uniforme des autres idées, et de loin on ne les distingue pas. Que de nouveautés hardies, périlleuses, révolutionnaires passèrent ainsi sous la forme classique, polie et régulière du XVIII[e] siècle. Taine l'a noté dans une phrase énergique : « Au premier étage de la maison, dans les beaux appartements dorés, les

idées n'ont été que des illuminations de soirée, des pétards de salon, des feux de Bengale amusants; on a joué avec elles, on les a lancées en riant par les fenêtres Recueillies à l'entresol et au rez-de-chaussée, portées dans les boutiques, dans les magasins et dans les cabinets d'affaires, elles y ont trouvé des matériaux combustibles, des tas de bois accumulés depuis longtemps, et voilà que de grands feux s'allument.... Prenez garde : dans les caves de la maison, sous les vastes et profondes voûtes qui la portent, il y a un magasin de poudre [1]. »

Ainsi la littérature nous apprend plutôt l'histoire privée des idées, le *style* des arts leur histoire publique.

En parlant de l'indépendance, du désaccord même entre les idées exprimées et celles qui ont formé le style dans lequel on les exprime, nous entendions parler du style collectif; mais à côté de lui, ou plutôt en lui, il y a le style individuel. Celui-là est façonné par un seul, il est l'image de l'esprit d'un seul, comme le style collectif est l'image de l'esprit de l'époque; toutefois ce style individuel est lui-même tributaire du style collectif, il est dominé par lui, du moins le plus souvent. Nous avons rangé les arts dans un certain ordre selon que le style collectif ou le style individuel prévalait chez eux; nous avons aussi remarqué que la force du génie de certains hommes communiquait à leur style individuel le pouvoir de modifier le style collectif. Comme le style collectif a pour l'historien plus d'intérêt que le style individuel, puisqu'il est l'image d'un peuple, tandis que le second n'est que l'image d'un homme, nous avons relevé l'importance historique des arts tels que l'architecture

1. *L'ancien régime*, 4e éd., p. 427.

où ce style prédomine et celle des œuvres humbles où le style individuel ne vient ni le modifier ni l'éclipser, et nous nous sommes attaché de préférence à ces arts et à ces œuvres. La littérature se trouvait par là rejetée au second plan comme l'art où le style individuel tient le plus de place.

Supérieure quand il s'agit de retracer l'histoire même des idées, leur histoire philosophique pour ainsi dire, elle nous semble inférieure quand on désire savoir quelles idées ont dirigé et dominé tous les hommes à une certaine époque. Nous avons déjà donné de cette infériorité une première raison en accusant la multiplicité même des idées fournies par la littérature. Il s'agissait alors des idées qu'elle exprime directement; nous parlons maintenant de son style et de sa signification.

Il est très difficile, en premier lieu, pour ne pas dire impossible, de séparer le style d'un auteur des pensées qu'il exprime et de faire abstraction de celles-ci dans le jugement qu'on porte sur le style. Or, nous venons de le voir, la concordance peut n'être pas parfaite, et cependant c'est par le style qu'il faut juger, si nous voulons avoir connaissance de l'esprit, non pas de l'auteur, mais *de son époque*. Avec les autres arts, l'architecture en particulier, cet inconvénient n'existe pas : le style se distingue facilement du sujet, on saisit le sens des lignes d'un motif architectural, encore qu'on ignore s'il appartient à une église, à une maison ou à une forteresse. Il est bien plus difficile d'apprécier une phrase et son style indépendamment de l'idée qu'elle renferme.

Il faut en second lieu tenir compte de la difficulté très grande, chez certains auteurs particulièrement, de discerner ce qui dans leur œuvre littéraire est la part du

style collectif d'avec ce qui est le propre de leur style individuel; ce dernier peut prendre une telle prépondérance qu'il arrive à masquer l'autre. Or les conclusions à tirer de ces deux styles au point de vue de la généralité des idées qu'ils représentent ne sont pas les mêmes. Les auteurs de second ordre sont quelquefois à cet égard plus instructifs à consulter que ceux de premier ordre : le style collectif s'y laisse mieux voir. Chez un écrivain comme Saint-Simon, au contraire, le style individuel l'emporte, un style assez différent de celui de ses contemporains, ainsi qu'il convient à un homme qui n'admirait pas Versailles sans réserve et qui façonnait son style sur sa propre pensée. Néanmoins, jusque dans ce style si personnel, on retrouve encore quelque chose de cette allure de grand seigneur qui est un des traits caractéristiques du style collectif de son époque.

Chez Voltaire, on peut relever à la fois le désaccord du style et des idées, l'influence des idées sur le style, l'accord du style et des idées : sa souplesse se prêtait à tout. D'une façon générale on peut dire que les idées qui ont contribué à former le style dont use Voltaire ne sont pas toutes celles qu'il partage; son style est plus près du XVIIe siècle que ses idées, mais ce désaccord s'explique : il subsistera chez lui et chez d'autres tant que ces idées n'auront pas acquis le degré de généralité nécessaire pour agir sur le style; elles mettront un certain temps à pénétrer, à bouleverser les idées qui s'opposaient à elles, et c'est alors seulement, dans notre siècle même, qu'on pourra apprécier leur action sur le style et les juger à leur fruit. On sentira alors, aussi bien dans le style que dans les idées, tout ce qui se sépare du XVIIe siècle. Toutefois, même chez Voltaire, on peut saisir

déjà l'action de ces idées sur le style. Son style est bien encore celui du XVIIe siècle, mais combien amoindri, combien déchu de sa grandeur, de la force et de la logique de ses périodes; c'est déjà un style haché, plus vif que profond, plus spirituel que solide [1]. Et si nous prenons ces écrits qu'il n'osait pas signer, combien nous sommes plus loin encore de la noblesse du style du XVIIe siècle! Où en est venu celui qui critiquait avec tant de superbe et de patience les expressions « basses et triviales » des Corneille et des Bossuet? Quelle grossièreté! et dans quelle fange a plongé sa plume! Puis, par un contraste qui chez lui ne doit pas surprendre, si nous regardons quelles idées lui inspirent ses deux meilleures tragédies classiques, nous trouvons le Christianisme et les croisades, c'est-à-dire des sujets, des idées tout opposés à sa raison et à sa philosophie, mais mieux en harmonie avec le style qu'il s'efforçait d'imiter. Tant il est vrai que le désaccord entre les idées et le style peut exister, mais qu'il ne saurait longtemps subsister. A l'insu même de l'auteur, l'accord tend toujours à s'établir, et l'harmonie entre les idées dont il traite et celles que révèle le style dont il use, se prépare, mais elle ne se réalise complètement et dans tous les arts que du jour où les idées ont pénétré tout un peuple.

Ainsi en descendant cette échelle des arts que nous avons dressée, nous pouvons suivre la diffusion des idées, nous les voyons se lever en littérature, puis peu à peu influencer le style littéraire d'abord, celui des autres

1. La simple comparaison du style de *L'Histoire universelle* de Bossuet et de celui de *L'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* de Voltaire en dit déjà long sur le sens et les idées qui ont présidé à la composition de ces deux ouvrages.

arts tels que la peinture et la sculpture ensuite, enfin atteindre le style de l'architecture et de la musique. A ce moment, mais à ce moment seulement, la pénétration peut être regardée comme suffisante pour qu'on puisse considérer l'idée comme n'appartenant pas seulement à l'esprit d'un homme ou d'une classe d'hommes, mais comme faisant partie de l'esprit d'une époque et d'un peuple.

C'est pourquoi la littérature, comme une avant-courrière, précède généralement les autres arts; chez elle on voit poindre les idées, et c'est sur elle qu'elles opèrent leur premier travail pour se façonner un style. L'éclat de la littérature française au XIIe siècle précède celui de l'architecture gothique, qui répondra, au XIIIe siècle, aux même idées, — en Italie, l'œuvre littéraire de Dante précède la grande floraison des œuvres de peinture et de sculpture du XIVe siècle.

Ainsi la littérature et les arts, qu'on oppose trop souvent, ont tous deux leur rôle dans la connaissance de l'esprit du passé. La littérature nous apprend les idées de quelques-uns; le style des arts nous laisse voir celles qui sont devenues les idées de tous, quand et comment elles le sont devenues. Voilà pourquoi, pour aboutir aux idées, nous ne partons point de la littérature, c'est pour y aboutir par une voie plus large et au moment voulu : littérature et arts se complètent et se corrigent.

CHAPITRE VIII

Étendue et portée de cette signification.

En constatant plus haut[1] l'unité de style qu'on découvre entre les divers arts à une même époque chez un peuple ou dans une région donnés, nous remarquions que cette unité, dépassant les limites du domaine artistique, débordait sur d'autres domaines, c'est-à-dire qu'on relevait entre les diverses manifestations de l'activité humaine à cette époque et chez ce peuple des traits communs.

Ce que nous avons dit sur la formation du milieu intellectuel et de son unité explique la cause de ce fait et permet de comprendre toute l'étendue et la portée de cette constatation.

Les idées directrices et dominantes qui ont formé l'esprit, ont par lui agi sur tout et laissé partout leur empreinte. Moulé pour ainsi dire sur elles, l'esprit a façonné à sa propre image, et par suite à la leur, tout ce à quoi il s'est appliqué. « Quoi de plus efficace qu'un

1. Ch. v.

moule préalable, imposé, accepté, dans lequel, en vertu du naturel, de la tradition et de l'éducation, tout esprit s'enferme pour penser? Celui-ci est donc une force historique et de premier ordre [1]. »

Mais il y a plus : ces idées directrices et dominantes qui forment l'esprit d'une époque résument toute cette époque puisqu'elles sont la résultante de toutes les idées dont l'ensemble compose le milieu intellectuel et qu'à leur tour elles agissent sur tout ce milieu. De même qu'aucune idée importante et généralement admise n'est étrangère à leur formation et qu'elles en offrent comme le raccourci, de même toute idée participe d'elles, y est contenue comme en germe. Ces idées sont comme des principes cachés, mais partout présents : elles interviennent dans tous les raisonnements, elles en commandent et quelquefois elles en font à elles seules toute la logique, elles dirigent les appréciations, elles orientent les activités. C'est donc, en dernière analyse, la connaissance du milieu intellectuel lui-même que nous acquérons ainsi par elles [2].

Mais, dira-t-on, si ces traits qui caractérisent l'esprit d'une époque sont empreints dans toutes les manifestations de son activité, à quoi sert-il d'étudier l'art pour les y découvrir; le droit, les institutions, la politique n'y suffisent-ils pas? — Nous ne le pensons pas et la preuve c'est que les auteurs qui ont le mieux relevé cette unité dans les manifestations diverses de l'activité d'une époque ont tous donné à l'étude de l'art une part impor-

1. Taine, *L'ancien régime,* liv. III, ch. II.

2. « La religion, l'État, la philosophie, l'amour, la famille reçoivent alors (à l'époque classique) l'empreinte du caractère régnant. » Taine, *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 287.

tante de leur attention. Sans doute l'extérieur de l'homme, ses paroles, ses actions, tout reflète quelque chose de son esprit et de ses pensées, mais ce reflet n'a pas partout la même intensité et la même netteté, par suite il ne permet pas toujours de voir aussi profondément dans l'âme, il n'en reproduit parfois que ce qui est à la surface.

C'est qu'en effet la conception du beau est certainement l'opération la plus libre de l'esprit; si sa réalisation rencontre déjà des obstacles dans la matière, elle en triomphe en lui imposant non pas seulement des formes, mais un style : cette réalisation du beau peut donc nous servir de type pour caractériser l'esprit de chaque époque, puisqu'elle en est l'expression la plus directe et la moins altérée.

Bien plus, cette conception du beau se fait suivant certaines idées, certaines tendances dominantes de l'esprit qui, nous l'avons vu, jouent un rôle, souvent prépondérant, dans toutes les autres conceptions de ce même esprit, quel qu'en soit l'objet. Et d'ailleurs cet objet ne sera-t-il pas toujours un idéal, quelque pratique, quelque vulgaire que semble le but directement visé? Idéal de beauté, idéal de gloire, idéal de justice, idéal de bonheur, tout cela communique, tout cela ne fait qu'un, connaître l'un c'est déjà pressentir les autres, l'esprit les conçoit d'après un même modèle qui réside en lui[1]; mais si, dans le domaine libre de l'art, l'homme rencontre déjà des obstacles pour traduire cet idéal, combien plus en rencontrera-t-il dans les autres

1. On peut donc prétendre que la beauté est la projection de notre rêve intime ou, comme disait Stendhal, « de notre manière habituelle de chercher ou d'imaginer le bonheur ».

domaines? Il se heurtera aux mille contradictions qui sont en lui et hors de lui, et alors la réalisation de son idéal, imparfaite déjà dans l'art, ne sera plus ici qu'une ébauche informe, où l'on pourra avec un œil attentif reconnaître encore quelques-uns des traits qui caractérisaient l'idéal primitif.

C'est ainsi que les arts éclairent les institutions et toute la vie d'un peuple : on voit en eux, plus clairement que partout ailleurs, ce qu'un peuple a compris, senti, voulu, c'est-à-dire ce qu'il a été; c'est cette supériorité de l'art qui faisait dire à Aristote : « La poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus digne d'étude que l'histoire[1] » ; et c'est ainsi qu'on a pu dire : « Le caractère des peuples éclate dans leurs traditions plus librement encore que dans leurs chroniques. Il n'y est point gêné par les limites étroites du réel et du possible : il a le champ libre de l'infini[2]. »

Peu nous importe après tout ce que les hommes ont fait si nous savons ce qu'ils ont voulu faire; ce qu'ils ont fait, nous ne le savons que trop, et si l'on veut faire de l'histoire un exemple encourageant au bien pour les générations à venir, il ne faut pas recueillir des faits édifiants auxquels la critique, née indiscrète et méchante,

1. *Poétique*, ch. IX. Aristote entend par là que le poète, par l'action dramatique, fait mieux connaître un caractère en montrant « non pas ce qui est arrivé » (ce qu'Aristote appelle « le particulier »), « mais ce qui, étant donné ce caractère, arriverait et ce qui est possible selon la vraisemblance ou la nécessité », ce qui est dans la logique de ce caractère (ce qu'Aristote appelle « le général »). De même le style en poésie et en art nous fait mieux connaître les traits généraux d'un esprit, ce qu'il lui convient de dire ou de faire, tandis que l'histoire, en nous apprenant ce qu'il a dit ou fait, nous instruit moins de ce qu'il était.

2. F. Ozanam, *Des sources poétiques de la Divine Comédie*, œuvres

en vient sans cesse opposer de scandaleux; il faut en finir avec ce jeu interminable et par-dessus ou par delà les faits saisir les idées générales d'où ils procèdent, au milieu de toutes les déviations et de tous les obscurcissements qu'elles ont pu subir.

Telle est la tâche délicate pour laquelle le concours des arts nous semble indispensable : seuls ils nous permettent de dégager de grandes lignes que nous trouvons chez eux bien marquées et qui ailleurs sont brisées, tordues, fragmentées, méconnaissables, sauf pour celui qui les a d'abord contemplées dans une plus grande pureté. Mais ces quelques traits qui apparaissent plus éclatants dans les arts, répandent, une fois qu'on les a su reconnaître, une lumière qui enveloppe toute l'époque et se propage jusqu'aux extrémités de ce que l'historien peut explorer.

*
* *

On répète sans cesse qu'il faut replacer les hommes et les œuvres dans leur milieu pour les comprendre et les juger, mais on entend trop souvent par là quelque chose de tout extérieur, des circonstances géographiques, climatologiques, sociales même, toutes choses qui sont sans action ou plutôt qui n'ont d'action qu'en tant

complètes, 2[e] éd., t. V, p. 408. « La réalité, écrit Hégel, est surchargée de faits accessoires, de circonstances accidentelles qui, offusquent la vérité, de sorte que souvent on peut dire que les arbres nous cachent la forêt. Souvent aussi, ce qu'il y a de plus grand passe sous nos yeux comme un évènement ordinaire et journalier. Ce qui fait les grands évènements et les grandes actions, c'est le sens et l'esprit qui résident en eux. Or, c'est là ce que nous montre une exposition vraiment historique, qui n'accueille pas tous les faits extérieurs, mais se contente de mettre en lumière ceux où cet esprit intérieur se développe d'une façon vivante. » (*Esthétique*, traduite par Ch. Bénard, t. III, p. 452.)

qu'elles agissent sur le milieu intellectuel, le vrai milieu dans lequel ont vécu les hommes, celui dans lequel il les faut replonger pour les faire revivre.

Il en est de même pour les œuvres. On s'attarde à tout ce qui leur est extérieur, pour ne pas dire étranger; on narre la vie des auteurs dans tous ses détails (et quels détails bien souvent!), on accumule les anecdotes, les faits qui ont pu donner naissance aux œuvres et qui n'en ont été le plus souvent que la cause occasionnelle, et on croit les avoir expliquées[1]. Nous avons vu que tout cela ne faisait bien souvent que les rendre plus inexplicables, parce que toutes ces influences étaient bien peu de chose en présence de celle du milieu intellectuel, vaines ou à peu près si elles le combattaient, ne faisant que faciliter son action si elles y étaient conformes, c'est-à-dire dans tous les cas secondaires.

C'est dans le milieu intellectuel que sont nées les œuvres; les expliquer, c'est voir d'abord comment elles s'y rattachent, et ensuite par où elles s'en détachent. C'est pour cette seconde partie de l'étude que les circonstances particulières à l'auteur et à l'œuvre pourraient être de quelque secours; mais cette seconde partie suppose la première et la première ne peut se faire que par la connaissance du milieu intellectuel.

1. A propos de ceux qui se livrent à cette étude et après avoir nommé Sainte-Beuve, Guyau écrit : « Le plus souvent l'historien est comme le prophète après coup; il cherche dans les mœurs, dans les lectures favorites, dans les circonstances de la vie les causes qui ont déterminé telle ou telle œuvre, et il ne s'aperçoit pas que toutes ces circonstances s'expliquent par les raisons mêmes qui ont produit l'œuvre » (*L'art au point de vue sociologique*, 4e éd., p. 33), — raisons plus générales qui tiennent à l'esprit même de l'auteur et surtout au milieu intellectuel, aux idées directrices et dominantes de ce milieu qui ont agi sur son esprit.

A quoi bon aussi multiplier les notes jusqu'à rendre leur nombre presque égal à celui des mots d'un livre? Prétend-on éclaircir par là de fines allusions? Ce qui, dans un ouvrage, est si particulier à l'époque qu'on ne le peut bien entendre sans explications, est toujours destiné à périr, quoi qu'on fasse. Mais on ne s'avise guère que l'auteur, dans les passages même les plus accessibles à tous les temps, a une manière de voir, de penser, de sentir qui est à la fois personnelle et propre à son époque, qui, en tout cas, n'est pas la nôtre. Si, suivant une fine remarque de Turgot, « on se devine plus qu'on ne s'entend dans la conversation »[1], tant les mots sont insuffisants à exprimer ce que l'on veut dire même nuancés et soulignés par la voix, le geste et la physionomie de celui qui les prononce, combien doit-il être difficile de s'entendre ou se deviner à travers l'espace et le temps au moyen de quelques traits? Nous sommes exposés sinon à des contresens perpétuels, du moins à des fautes de sens dans les passages en apparence les plus clairs. Voilà ce que la connaissance de l'esprit de l'époque peut en partie éviter; elle remplace bien des notes parce qu'elle est comme une note générale qui apprend à deviner chez un auteur ce que le langage ne suffit pas à exprimer, et moins encore l'écriture à fixer.

La connaissance du milieu intellectuel non seulement nous aide à connaître les hommes, à comprendre les œuvres, mais elle est indispensable encore pour apprécier les idées elles-mêmes.

L'histoire des idées, comme nous le disions plus haut,

1. *Ébauche du second discours dont l'objet devait être les progrès de l'esprit humain*, œuvres de Turgot, éd. de 1808, t. II, p. 259.

est distincte de celle des styles, mais non pas indépendante; c'est-à-dire que les idées qui contribuent à former les styles et nous sont révélées par eux sont celles qui, dominant tout un milieu intellectuel, ont influé sur toutes les autres[1].

Tel état d'esprit est favorable au développement de telles idées, tel autre l'est moins, tel état d'esprit fait ressortir un de leurs aspects et modifie leur marche ultérieure, les conduisant à la ruine, si cet aspect est faux, à un plus complet développement, s'il est fécond[2]. Ainsi, en traversant les différents milieux intellectuels, les idées, comme les rayons lumineux traversant divers milieux physiques, se modifient, se dévient, perdent ou gagnent en éclat. De ce que certaines idées, qui aujourd'hui sont claires pour nous, ont pu être obscurcies par certains milieux, faut-il conclure que ces milieux n'étaient que ténèbres? Point du tout, ils étaient peut-être plus favorables et comme plus translucides à d'autres idées, qui à leur tour ont été obscurcies.

Quand nous rencontrons dans le passé des pensées, des sentiments qui nous étonnent, nous les qualifions volontiers de puérils, de ridicules même, de naïfs tout

1. On les retrouve particulièrement en philosophie : « Une même disposition de l'esprit français s'est manifestée par les théories de Descartes, qui séparaient radicalement la pensée et la matière, l'âme humaine et l'animalité, par la poésie de Boileau et de Racine, et par la peinture du Poussin. Un même moment de l'esprit germanique a mis au jour Hegel et Gœthe, comme un même moment du génie anglais a produit le théâtre brutal de Wycherley, les grossières satires de Rochester et le violent matérialisme de Hobbes. » (P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, 4e éd., p. 201.)

2. « Les mêmes pensées poussent quelquefois tout autrement dans un autre que dans leur auteur : infertiles dans leur champ naturel, abondantes étant transplantées » (Pascal, *De l'esprit géométrique*, éd. Havet, p. 562). Ce que Pascal dit des auteurs s'applique aux époques et le champ où poussent les pensées, c'est le milieu intellectuel.

au moins et nous les condamnons au nom des nôtres, les seuls sensés, les seuls vrais, les seuls sincères[1]. Il faut cependant bien nous persuader (ne serait-ce que pour avoir cette supériorité sur nos devanciers) que les nôtres auront le même sort. Mais ce jugement est faux parce que nous nous arrêtons à la forme des pensées et des sentiments, à leur expression, différente de celle d'aujourd'hui parce que le milieu intellectuel d'où elle procède était différent. Ce qui nous choque, nous rebute, ou nous fait sourire, c'est le vêtement dont ils sont recouverts, ce sont pensées et sentiments que nous coudoyons tous les jours, mais autrement vêtus; ce qui nous déroute c'est le point de vue d'où ils sont pris; nous sommes habitués à les voir, mais d'un autre point de vue.

La connaissance du milieu intellectuel que nous pouvons acquérir par l'étude du style, nous replace à ce point de vue, nous habitue à ces vêtements, et dès lors tout étonnement cesse. Nous reconnaissons ces pensées, ces sentiments, nous ne disons pas immuables, car nous avons vu que le vêtement qu'ils portaient, le point de vue d'où on les apercevait, avaient de l'influence sur leur état et leur développement, mais enfin toujours analogues à ceux d'aujourd'hui. Si des querelles, des disputes qui ont passionné ou même troublé le passé nous semblent parfois futiles, c'est que nous n'en saisissons plus l'esprit, ni par suite le vrai sens; nous nous arrêtons aux apparences. Il faut savoir les pénétrer, et pour cela il les faut voir avec les yeux des contempo-

1. Voir comment Taine qualifie les questions traitées par Pierre Lombard, Duns Scott et saint Thomas : « Travail au fond d'une fosse noire, — chimère aux vastes ailes ténébreuses, — imbécillité, — bout de la sottise humaine, — niaiseries, » et la pruderie qu'il affecte! (*Histoire de la littérature anglaise*, t. I, p. 231 et suiv.)

rains, c'est-à-dire les regarder à travers le milieu intellectuel de l'époque et non à travers le nôtre : il faut, étant données certaines idées, devenir capable de les concevoir comme les contemporains les eussent conçues et non comme nous les concevrions.

C'est ainsi que, sous la variété des systèmes philosophiques, certains esprits aperçoivent une *perennis quædam philosophia*; car les systèmes philosophiques sont aussi des formes de pensées fortement influencés par les milieux intellectuels où ils se produisent; ils en sont comme la quintessence distillée par des esprits subtils, et, à leur tour, ils réagissent sur ces milieux, moins fortement toutefois que ceux-ci n'ont agi sur eux. Sous les vieilles disputes scolastiques dont on souriait avec mépris naguère, on s'habitue à reconnaître des questions qui nous préoccupent et nous divisent encore, et peut-être traitera-t-on un jour le mot *évolution*, notre *natura non facit saltus* du XIX[e] siècle, comme quelqu'un de ces vieux adages dont le moyen âge nous paraît hérissé.

Mais ce n'est pas seulement pour l'étude des hommes dans toutes les conditions, des œuvres, des idées, de la philosophie que la connaissance du milieu intellectuel est indispensable, c'est encore pour celle des institutions et de la politique.

*
* *

Les coutumes, qui précèdent, suppléent, corrigent ou détruisent les lois, ne sont que le résultat d'un consentement d'autant plus universel qu'il est tacite, d'une même manière de voir, de sentir, de comprendre et de juger; c'est grâce au milieu intellectuel qu'elles se

forment, c'est par lui qu'elles s'expliquent, se maintiennent ou se modifient.

Quant aux lois, en tant qu'elles ne font que préciser des coutumes, elles répondent à la définition précédente. Si elles les combattent, leur opposition avec le milieu intellectuel, entraîne leur inefficacité, la pratique les élude et la jurisprudence les tourne.

Il en est de même des institutions et des actes politiques. Nous rappelions tout à l'heure que le pouvoir absolu de Louis XIV s'expliquait par le milieu intellectuel; on peut dire que la révocation de l'édit de Nantes, quels que soient les causes ou les motifs d'ordre religieux, public ou privé qu'on puisse invoquer, s'explique de même. Aucun acte important n'a lieu sans un concours de causes, dont aucune n'eût été suffisante à le produire; mais celle qui vient du milieu intellectuel est souvent la plus forte, en tout cas elle est la plus intéressante à connaître, parce qu'elle est la plus essentiellement historique. Il nous semble que, quand on s'est pénétré par l'étude du style de cette régularité, de cette ordonnance, de cette logique qui éclate dans le dessin des monuments, des jardins, des places publiques comme dans le style des livres de cette époque, on comprend tout ce que cette infraction à la belle ordonnance, logique et régularité du royaume avait de choquant pour les contemporains, alors que la fantaisie plus libre de l'époque précédente s'en était accommodée, on sent la tentation du roi de la faire disparaître, comme ses artistes faisaient disparaître tout ce qui ne concourait pas à l'effet général de leurs ouvrages, tout ce qui nuisait à l'ampleur des perspectives, et ses écrivains tout ce qui gâtait la perfection du langage ou dérangeait la marche

périodique de leurs phrases. Il ne s'agit pas d'excuser l'acte, mais, pour le bien juger, de le mieux comprendre.

Et de même quelles clartés jettent sur les débuts de la révolution les tendances révélées par les arts, réaction contre le style Louis XV, retour à la simplicité, à des lignes droites, inflexibles, abstraites, géométriques, oubli et mépris des anciennes formes traditionnelles, imitation de plus en plus grande de l'antiquité, en particulier des Romains et des Grecs, avec cela un certain air de grandeur et de dignité. Il est inutile de faire remarquer combien ces traits concordent avec ceux qui caractérisent les premiers jours de la révolution. Par la suite, il ne faut plus chercher les mêmes analogies ; la révolution bouleverse le milieu intellectuel existant sans en créer un autre, l'art sommeille pendant ces temps, et quand il se réveille sous l'Empire, il a gardé les souvenirs et les traits de ce milieu intellectuel où il s'était formé, et que l'empereur cherche plus ou moins à restaurer ; mais il est raidi, mutilé, amoindri, il a perdu sa finesse, sa grâce et sa noblesse, et les éléments qu'il emprunte à l'Égypte sont impuissants à le relever.

Il suffit donc de regarder et de comparer les styles des arts sous Louis XVI, sous la révolution et sous l'Empire pour arriver à cette conclusion à laquelle de longues études dans tous les domaines de l'histoire ont amené les principaux historiens de ces époques, en particulier de Tocqueville et Taine : à savoir qu'un même esprit a dominé ces trois époques, et que ces trois choses en apparence et en réalité si différentes, la royauté de la fin du XVIIIe siècle, la démagogie, le despotisme n'ont été que des manifestations de ce même esprit, car les choses les plus opposées ont souvent pour racine les

mêmes tendances et c'est ce qui les rend si voisines en histoire.

Si la connaissance du milieu intellectuel que nous donne le style est précieuse quel que soit le genre d'études auquel on s'applique dans le passé, elle est indispensable pour l'étude de toute une catégorie de personnes de beaucoup la plus nombreuse.

*
* *

Ces humbles et ces petits sur lesquels se porte notre sollicitude dans le présent, notre attention dans le passé, il n'est plus permis de dire que nous n'en connaissons rien. Si nous connaissons le milieu intellectuel dans lequel ils vécurent, les idées directrices et dominantes de ce milieu, c'est-à-dire celles qui, étant partagées par la grande majorité, étaient en particulier partagées par eux, car plus que tous les autres ils étaient aptes à subir l'influence de ce milieu que nous avons décrite si puissante, mais non pas irrésistible, cela suffit pour qu'ils ne nous soient plus complètement étrangers.

A côté des si difficiles recherches sur leur état économique nous possédons un renseignement d'un autre ordre indispensable pour juger de leur situation, car le récit de leurs travaux, de leurs souffrances et de leurs misères n'est rien, si l'on ne sait quels hommes étaient appelés à les supporter et dans quel esprit ils les supportaient. Il est facile de raconter ces maux, facile d'imaginer les soucis, les préoccupations journalières de la tâche quotidienne, aussi bien les exemples s'en rencontrent-ils encore sous nos yeux, mais l'état d'esprit de ceux qui les enduraient, c'est ce qu'il est plus difficile

de se représenter, parce qu'il est peut-être impossible d'en retrouver l'exemple. L'étude des arts, de leur style et en particulier celle des œuvres les plus humbles nous fait pénétrer, nous l'avons vu, jusque dans l'intimité de l'esprit du peuple, elle nous aide donc à faire l'histoire de ceux qui n'ont pas d'histoire et c'est là pour nous la plus haute signification de l'œuvre d'art, parce qu'ici rien ne peut suppléer les indications qu'elle nous donne.

*
* *

L'art a souvent servi à illustrer l'histoire; à notre avis, il devrait plutôt servir a l'encadrer.

On se plaît à reproduire souvent les portraits des pernages fameux. Sans insister sur les inexactitudes inévitables de ces représentations, alors même qu'elles proviennent de documents contemporains, et même si elles provenaient de photographies, nous leur préférerions un autre genre d'illustration.

Quand on possède le portrait d'un personnage historique, il semble qu'on le connaisse mieux; cela précise et complète ce que sa vie, ses actions ou ses écrits apprennent de lui, et cependant nous savons que l'extérieur est souvent trompeur. A combien de méprises ne s'expose-t-on pas en jugeant les gens sur la mine? Un portrait représente le corps, et c'est l'esprit qui seul nous importe. Sans doute il se reflète dans l'extérieur, sur le visage en particulier, mais il faut un peintre de génie pour rendre quelque chose de si immatériel : on peint un œil ou une bouche, mais rarement un regard ou un sourire. L'attitude enfin révèle le caractère, mais

n'est-ce pas souvent l'artiste qui l'impose? En un mot, n'est-ce pas quelque chose de sa propre ressemblance, quelque chose de lui-même qu'il découvre dans son modèle et qu'il peint avec lui? Et si le portrait nous présente comme une double personnalité, celle de l'artiste mélangée à celle du modèle, comment ferons-nous le départ de ce qui appartient à chacune?

Il y a une autre objection qui nous touche davantage : quand nous avons regardé le portrait de ce personnage, nous n'avons rien appris, rien vu de cette foule anonyme dont la connaissance est un de nos soucis, rien de plus individuel que les traits du visage, et si l'on peut saisir une certaine ressemblance entre les physionomies d'une même époque, elle est plutôt le fait des artistes que le propre des modèles [1]. C'est qu'en effet de même que tout à l'heure, grâce au style individuel, l'artiste peignait quelque chose de sa propre ressemblance dans le portrait, il y peint aussi quelque chose de la ressemblance de son époque grâce au style collectif.

Pourquoi dès lors, négligeant ces physionomies individuelles que révèlent les traits d'un visage, ne pas s'attacher résolument à cette physionomie collective d'une époque et d'un peuple que révèlent les traits d'un style?

Ici pas de désaccord entre l'esprit et le corps, c'est l'esprit lui-même qui a choisi et façonné librement la forme qui l'enveloppe et le révèle; rien à craindre de l'influence personnelle de l'artiste, puisque nous avons éliminé autant que possible cette influence dans la défi-

1. Il faut cependant, en dehors de la ressemblance qui provient des costumes, tenir un certain compte de celle qui, provenant des idées directrices et dominantes du milieu intellectuel, se manifeste sur les visages et perce jusque dans les attitudes.

nition même du style collectif, en tout cas, ce qui peut en subsister n'est pas de nature à vicier la ressemblance. L'artiste dont l'œuvre nous représente une époque est lui-même de cette époque, il participe à son esprit en dépit même de sa personnalité, le peintre au contraire qui substitue ou ajoute sa personnalité à celle de son modèle est un homme bien différent de celui qu'il représente, ne fût-ce que par la profession. Enfin pour obtenir une image exacte d'une époque, nous pouvons recourir à une infinité d'objets d'art lui appartenant et nous adresser à tous les arts à la fois, architecture, sculpture, peinture, musique, littérature, ne retenant pour exacts que les traits que nous retrouvons toujours dans chacune de ces manifestations, afin d'en composer, par une habile synthèse, un tableau plus fidèle. Ainsi en présence de plusieurs portraits et de plusieurs poses, on élimine les éléments variables pour dégager ce qui, partout semblable, constitue ce qui est l'essentiel, le trait propre et caractéristique de la personne, l'expression de sa physionomie.

On aimerait à lire l'histoire dans un livre dont les pages seraient comme encadrées par ces ornements et ces frontispices dont les vieux livres offrent de si admirables exemples. Les pages relatives à l'époque gothique seraient entourées par ces formes neuves, hardies, expressives et fantaisistes qui la caractérisent; celles de la Renaissance de rinceaux élégants entremêlés de sujets antiques; plus loin on verrait l'ordre et la régularité, la grandeur et la majesté des colonnes et des portiques, la grâce inventive, légère et contournée des ornements multipliés, la symétrie d'abord délicate et fine de lignes plus pures et plus sobres devenant peu à

peu raides, froides et mesquines : ainsi le texte recevrait de ce voisinage ornemental comme un reflet qui l'éclairerait de jours sans cesse changeants, et qui suppléerait à ce que la langue ne sait ou ne peut exprimer. Les faits racontés revivraient vraiment alors dans leur milieu et peut-être leur sens semblerait-il nouveau ou plus complet; des pages bien sombres s'éclairciraient; les changements de cadre signaleraient les changements survenus, en distinguant les époques en même temps qu'ils en indiqueraient le sens et la direction. N'est-ce pas souvent le cadre qui donne à un tableau toute sa valeur? Le tableau de l'histoire, lui aussi, a besoin d'un cadre, sans quoi les événements ne sont pas reliés entre eux; mais encore faut-il que le cadre soit de l'époque. Il ne faut pas sertir l'histoire dans le cadre étroit et rigide d'un système philosophique ou autre tout fait d'avance, ni l'entourer du lourd et massif cadre des préoccupations modernes qui l'écrase ou la fait fuir dans un lointain fantastique; il faut un cadre approprié, différent selon les époques et emprunté d'elles.

Nous avons dit que les arts nous fournissaient les éléments nécessaires pour construire ces cadres. Bien que vides encore, ils ont déjà pour nous une haute signification, il suffit de les considérer pour pressentir une époque et, quand on les a remplis, pour la comprendre. Et alors les faits, non seulement ceux qu'on apprend dans l'histoire, pour les oublier, mais encore tous ceux qu'elle tait, on ne les ignore plus entièrement, on en sait quelque chose, on sait d'après quelles idées, d'après quel idéal ils ont été conçus, dans quel esprit ils ont été exécutés; les milliers d'hommes dont on n'a pas entendu prononcer les noms, ne sont plus tout à

fait des inconnus, on sait d'après quel idéal ils ont vécu. Ainsi au lieu d'un vide complet dans la suite des temps, il y a pour ainsi dire des cadres qui délimitent l'espace et dessinent déjà les contours de divers tableaux : les faits connus s'y placeront naturellement et y gagneront en valeur, les autres s'y laisseront deviner.

Il ne s'agit point, on le voit, de flatter notre curiosité ou d'éblouir notre imagination, comme y prétendent ceux qui font de l'art le décor et la mise en scène de l'histoire : des rues étroites et tortueuses, des tours, des cachots, des armures, tel est le signalement obligé du moyen âge. On recherche avant tout l'effet, ou comme l'on dit, la couleur locale et on croit opérer une « résurrection ». En somme, avec un peu plus de critique, on ne procède pas autrement que les auteurs de drames ou d'opéras historiques et que leurs décorateurs. Le but visé est aussi le même : produire une impression la plus étrange, la plus pittoresque, la plus neuve possible au moyen des choses anciennes; il s'agit de savoir si l'impression ainsi produite n'est pas nécessairement fausse, alors même que tous les objets employés pour la produire seraient exacts et fidèles, fussent-ils même les originaux. Par quoi les objets, les costumes d'un autre âge ainsi accumulés frappent-ils toujours, sinon par ce qu'ils ont *d'inusité* pour nous; il s'ensuit un sentiment presque involontaire d'étrangeté, de terreur ou de ridicule à l'égard de ceux à qui ils appartenaient, sentiment historiquement faux, puisque ceux qui usaient de ces objets n'en apercevaient pas cette originalité qui aujourd'hui nous surprend, et eussent éprouvé vis-à-vis des nôtres la même surprise. Il ne faut donc pas attribuer aux esprits des comtemporains

de ces objets les sentiments que ces objets provoquent en nous. Ce n'est donc pas une méthode sûre que cette méthode impressionniste à laquelle on sacrifie dans certaines illustrations historiques et dans certains musées ou certaines expositions aménagés facticement pour représenter soi-disant la vie du passé prise sur le vif; l'impression remportée de ces exhibitions est fausse le plus souvent.

Toute différente est la méthode que nous proposons : elle s'attache aux grandes œuvres, nous voulons dire par là à celles où l'art, le style, tiennent le plus de place, ce sont celles qui précisément représentent souvent le moins la réalité; elle en dégage le style en suivant là encore une marche que nous avons indiquée; par le style, elle fait connaître l'esprit de l'époque, elle permet de dégager les idées dominantes du milieu intellectuel et par elles de connaître ce milieu lui-même.

La tâche de l'historien lui impose en effet une difficile obligation, celle de dépouiller l'esprit de son époque pour revêtir celui du passé; il faut, comme le disait déjà Tite-Live, qu'il se fasse l'âme antique, « *animus fit antiquus* [1] », c'est-à-dire qu'il revive dans le milieu intellectuel des époques qu'il raconte. Pour y parvenir, il ne doit rien négliger, et si, comme nous avons cherché à le montrer, le style des arts est de ce milieu l'image la plus directe, on comprend tout le prix qu'il doit y attacher.

1. Il faut, dit Fustel de Coulanges, « voir les faits comme les contemporains les ont vus, non pas comme l'esprit moderne les imagine ». (*La Monarchie franque*, p. 303.)

CHAPITRE IX

Succession des styles et des époques.

Nous avons essayé de définir ce que nous entendons par le milieu intellectuel et de dire l'importance de sa connaissance pour l'étude de l'histoire générale. Mais ce milieu est sans cesse en mouvement; chaque idée, chaque événement concourant à le former, concourt à le modifier; comment dès lors le fixer pour le saisir? C'est ici qu'intervient la notion d'époque.

Une époque est un laps de temps plus ou moins long durant lequel le milieu intellectuel, tout en subissant dans ses éléments des modifications, reste dans son ensemble semblable à lui-même. Il y a en effet des changements qui sont comme des oscillations accidentelles en sens différents, se détruisant souvent l'une l'autre; il y en a d'autres, les plus profonds parfois, qui n'agissent pas de suite sur l'ensemble; l'équilibre se maintient encore quelque temps, puis subitement se rompt et la différence entre les deux milieux successifs est alors d'autant plus grande qu'elle a plus tardé à se manifester.

C'est ce que la succession des styles rend sensible. Les époques que nous déterminons ainsi forment les divisions naturelles de l'histoire, tandis que celles qu'on adopte en se rapportant à de grands faits matériels, sont le plus souvent artificielles. D'abord ces événements n'ont pas toujours sur le milieu intellectuel l'action qu'on leur prête; ensuite, lors même qu'ils ont cette action, elle ne se fait sentir souvent que beaucoup plus tard et modifiée elle-même par d'autres événements qui ont eu lieu depuis. Si donc la date des changements de style ne coïncide pas toujours avec les grands événements ou bouleversements de l'histoire, cela nous avertit, si cette date est antérieure, qu'ils n'ont été que l'éclat d'une révolution déjà faite dans les esprits; si elle est postérieure, cela nous instruit du temps qu'il a fallu à ces événements pour modifier le milieu intellectuel préexistant en pénétrant toutes les idées et tous les esprits.

Quant à la durée des époques, elle varie suivant les temps. Si l'on prend trente-quatre ans comme durée moyenne d'une génération, on s'aperçoit que cette durée est un peu courte; on ne peut pas dire que chaque génération ait son style; du reste les générations ne se succèdent pas, elles s'entre-croisent, l'éducation qu'elles reçoivent dans leur jeunesse est, nous l'avons vu, un des principaux éléments du milieu intellectuel qu'elles formeront à leur tour, et cette éducation elle-même est un fruit du milieu intellectuel dans lequel ont vécu celles qui les ont précédées.

Si l'on observe avec soin non pas tous les changements qui surviennent dans l'art, mais seulement ceux qui en modifient d'une manière sensible et générale le style, on peut dire que la durée des époques varie de

quarante à quatre-vingts ans, ou si l'on veut être plus large, qu'elle dépasse trente-quatre ans, mais n'atteint pas un siècle.

Dans les époques primitives ou bouleversées par de grandes calamités, la durée des époques peut être plus longue et égaler environ un siècle. Au contraire dans des temps comme le nôtre où le milieu intellectuel n'ayant ni unité, ni cohésion est toujours instable, il n'y a pas de style collectif, mais de simples tendances dont le règne n'atteint même pas la durée d'une génération, elles passent en quinze ou vingt ans[1].

S'il en est autrement chez les peuples de l'Orient, cela n'a rien qui nous doive surprendre. Dans ces pays, non seulement les mœurs et les coutumes se conservent, mais les traditions aussi et avec elles se maintient à peu près immuable ce que nous appelons le milieu intellectuel; l'absence de changement dans le style des arts est la conséquence et l'image de cette immobilité. En effet si les connaisseurs distinguent les époques de certains objets d'art provenant de ces contrées, c'est moins par le style des œuvres que par les procédés de fabrication. Il y a eu en effet des époques plus brillantes que d'autres, et les arts ont comme toujours participé à leur éclat; seulement les idées directrices restant les mêmes, ces oscillations de l'art ont eu lieu dans un même style qui se perpétue à travers les âges. Si l'on tient néan-

1. Pour l'histoire de France jusqu'en 1789 on peut dire que les styles la partagent à peu près en siècles et demi-siècles. Bien entendu, quand nous désignons un style par le chiffre d'un siècle ou par le nom d'un roi, nous n'entendons nullement que les limites du siècle ou du règne coïncident exactement avec celles de l'époque déterminée par le style, mais seulement que l'apogée de ce style a eu lieu pendant ce siècle ou ce règne.

moins à distinguer des styles, on reconnaîtra qu'ils diffèrent bien moins entre eux que les styles de nos régions.

Ainsi l'histoire des styles, c'est-à-dire, en d'autres termes, l'histoire de l'art ou l'histoire du beau se divise naturellement en époques et en périodes; ce sont autant d'étapes sur la route que parcourt l'humanité, à la recherche de l'idéal; mais cette route de l'idéal, nous avons dit ses rapports intimes avec la route de la réalité. Ce sont deux routes dont la direction est la même, mais celle de l'idéal suivie par ceux dont le pas est léger, va plus droit au but; l'autre suivie par des masses plus lourdes, s'attarde parfois dans des circuits; il n'en est pas moins vrai que la première éclaire la seconde et permet de découvrir le sens de ses détours dont le nombre et la longueur déconcertent parfois.

L'histoire s'attache à retracer cette route de la réalité, l'histoire de l'art, celle de l'idéal, et comme ces deux routes se tiennent, nous avons vu le secours que l'histoire de l'art peut prêter à l'histoire en l'éclairant sur la direction véritable de cette route sinueuse de la réalité dont on ne peut retrouver trop souvent que des tronçons épars et des fragments sans suite.

La route de l'idéal est jalonnée par les différents styles, par leur succession et leur enchaînement; chacun d'eux est un point de vue sur ce paysage infini de la beauté; plusieurs se ressemblent, aucun n'est identique, ce sont comme plusieurs dessins d'un même objet vu sous des angles différents.

Taine, sans indiquer le parti qu'en pouvait tirer l'historien, a décrit, en ne s'attachant qu'à leur caractère pittoresque, quelques-uns des aspects de cette route. « De cent lieues en cent lieues le terrain change :

ici des montagnes brisées... ; plus loin de longues colonnades d'arbres puissants... ; là-bas de grandes plaines régulières et de nobles horizons[1]. »

Supposons qu'un voyageur parcourant des contrées inconnues y recherche les routes suivies autrefois par un autre voyageur dont il possède pour tout guide les dessins pris d'après nature, il pourrait encore grâce à eux, en observant la disposition des plans et des objets sur les dessins, retrouver sur le terrain la position du voyageur lorsqu'il les fit; marquer les points de vue successifs où il s'est placé, signaler les étapes de sa route et dans ses grandes lignes au moins retracer son itinéraire. L'historien, lui aussi, recherche dans le passé la route suivie par ce grand voyageur qu'est l'humanité. L'énumération des objets vus par elle, conservée dans les livres, ne suffit pas à l'instruire des chemins par où elle a passé; car dans cet immense paysage, on voit de partout des objets à peu près semblables; ce qui rompt la monotonie d'une route, c'est moins la diversité des objets qu'on y rencontre, que la disposition même de ces objets ; c'est moins ce qu'on voit que la manière dont on le voit. La connaissance des faits et même des idées est donc insuffisante pour guider l'historien dans ce dédale du passé.

Munis des œuvres d'art, en étudiant le style, nous sommes mieux informés, nous savons comment l'humanité voyait les choses, sous quelle forme elles lui apparaissaient, suivant quelle proportion elles s'étageaient devant elle, et avec ces indications précises nous pouvons déterminer à quel point de vue elle était placée,

1. *Essais de critique et d'histoire*, 6e éd., p. 266.

c'est-à-dire sur quelles idées elle était, pour ainsi dire, montée et retrouver sa position, c'est-à-dire, pour quitter notre comparaison, sa disposition d'esprit. Ainsi derrière l'enchaînement des styles, nous découvrons l'enchaînement des idées qui l'inspire et le dirige.

Cette variété d'aspects est ce qui donne à l'histoire un caractère de perpétuelle nouveauté, aux arts un cachet toujours nouveau d'originalité.

« Tout est dit », oui, parce que les idées qui nous importent ont été depuis longtemps pensées et exprimées; mais tout est encore à dire, et tout peut être redit parce que dire quelque chose de nouveau, c'est exprimer une idée ancienne dans la forme et le style de son époque, c'est la penser et la traduire selon l'esprit de son temps et selon son propre esprit. Aucune idée ne se présente à nous isolée; ce qui fait la valeur et l'intérêt d'une idée, ce sont ses rapports avec d'autres idées; plus ces rapports sont nombreux et étroits, plus l'idée a de force. Nous avons noté plus haut quelques idées dont les rapports et l'action étaient des plus étendus. C'est de ces idées directrices qui forment le milieu intellectuel et qui à la longue subissent aussi son action, c'est du milieu intellectuel en un mot que toutes les idées sentiront l'influence, et, comme ce milieu est toujours changeant, toutes les idées participeront à ce changement. Dire du nouveau, c'est remettre une idée en harmonie avec le milieu intellectuel. Dans ce monde invisible de la pensée, chaque mouvement se répercute dans l'ensemble, il surgit incessamment non pas des choses nouvelles, mais de nouveaux aspects des mêmes choses, et chaque époque, comme chaque esprit, doit rétablir

l'accord qui se rompt sans cesse[1]. Le travail ne manquera donc jamais aux travailleurs de la pensée.

S'il est vrai que les mêmes idées ont suffi, suffisent et suffiront à défrayer la littérature, à plus forte raison les mêmes sujets suffisent-ils aux beaux-arts.

Nous remarquions déjà plus haut combien petit est le nombre des sujets relativement à celui des œuvres, combien semblables sont les sujets, combien différentes les œuvres qu'ils inspirent! C'est que si le sujet est un élément fixe, l'esprit qui le conçoit et le rend sensible est un élément variable selon les époques et les individus. De l'alliance d'un même élément avec un élément toujours différent naît un composé toujours nouveau.

On comprend maintenant pourquoi nous attachons dans l'œuvre d'art si peu de prix au sujet, tant d'importance au style. Deux œuvres de deux époques différentes représentant le même sujet sont plus dissemblables que deux œuvres de la même époque représentant deux sujets différents.

Voltaire, qui ne savait comprendre qu'un style et traitait tous les autres de barbares, avait raison d'écrire : « Les sujets et les embellissements propres aux sujets ont des bornes bien plus resserrées qu'on ne pense.... Si donc il se trouve jamais quelque artiste qui s'empare des seuls ornements convenables au temps, au sujet, à la nation, et qui exécute ce qu'on a tenté, ceux qui viendront après lui trouveront la carrière remplie.... Ainsi

1. « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau; la disposition des matières est nouvelle. Quand on joue à la paume, c'est une même balle dont on joue l'un et l'autre; mais l'un la place mieux. J'aimerais autant qu'on me dît que je me suis servi des mots anciens. » (Pascal, *Pensées*, éd. Havet, art. VII, 9.)

donc le génie n'a qu'un siècle, après quoi il faut qu'il dégénère[1]. » Ce qu'il y a de vrai dans cette théorie, c'est que le même sujet ne pourra plus être traité sous la même forme, dans le même style, sans que cette forme et ce style dégénèrent. Mais il pourra l'être alors que, le milieu intellectuel ayant changé, un autre style aura succédé au premier.

Il faut faire exception cependant pour certains sujets qui ont été traités dans des œuvres tellement supérieures que, dès lors qu'elles sont connues, elles s'imposent à la mémoire, la hantent pour ainsi dire, et ne permettent plus à un autre auteur de les aborder, fût-ce même avec un esprit différent. Il en est ainsi par exemple des grandes tragédies de Corneille, de l'Orphée de Gluck. Il y a des œuvres qu'on ne refait pas.

Mais en dehors de ces exceptions toujours rares portant plutôt sur des types devenus immortels, les mêmes sujets restent toujours inépuisables; Voltaire est forcé d'en convenir au même endroit : « On peint encore la sainte Famille, quoique Raphaël ait déployé dans ce sujet toute la supériorité de son art. » Ce qui rend la chose possible, c'est que la sainte Famille à l'époque de Voltaire n'est plus comprise comme à l'époque de Raphaël : la mère n'a plus pour son fils le même sentiment d'adoration et d'affectueuse intimité; l'enfant n'a plus pour sa mère le même sourire; les anges ne se mêlent plus aussi familièrement à la scène comme pour établir un trait d'union entre la terre et le ciel, tandis qu'une échappée sur la nature laisse croire que cette divine famille habite encore au milieu de nous, dans les mêmes campagnes.

1. *Siècle de Louis XIV*, ch. XXXII.

Tout a changé, l'expression des visages, les attitudes, comme les plis des draperies et le choix de l'entourage : c'est un autre esprit, c'est un autre style.

La musique offre un exemple plus éclatant encore. Depuis le chant ambroisien du IVe siècle et le chant grégorien, en passant par Palestrina, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber jusqu'à nos contemporains, c'est une suite ininterrompue et magnifique, unique dans l'histoire de l'art, des plus grands génies travaillant tous non seulement sur le même sujet, mais sur le même texte et sur les mêmes mots, depuis l'invocation du *Kyrie* jusqu'à la supplication du *dona nobis pacem*, et en faisant toujours naître une œuvre nouvelle. Sur ces paroles immuables et inépuisables, chaque époque construit un monde sonore fait à son image; elle répète les mêmes mots, mais avec une voix et un accent qui lui sont propres; elle pense les mêmes idées, elle éprouve les mêmes sentiments, mais avec un esprit et un cœur toujours nouveaux.

*
* *

Faut-il, comme s'empressent trop vite de le faire quelques-uns, conclure de cette variété de styles à la relativité du beau, à l'absence de toute règle, à la suppression de l'esthétique en tant qu'elle juge les œuvres et ne se contente pas de les décrire ou de prétendre les expliquer? Nous sommes bien loin de le penser.

Ceux qui triomphent bruyamment parce qu'ils pensent avoir découvert que l'architecture d'une époque diffère de celle d'une autre époque, ne songent peut-être pas que ces deux architectures diffèrent moins entre elles

qu'un édifice ne diffère d'un tableau, d'une symphonie ou d'une poésie. Or cette diversité, bien connue de tout temps, n'a pas empêché de proclamer l'*unité* du beau. La diversité des langues, qui consiste non pas dans des variétés de sons ou de mots, mais dans des différences de constructions, de syntaxe, de génie si profondes qu'un ancien disait que « savoir deux langues, c'était avoir deux âmes », a-t-elle empêché les admirateurs des œuvres littéraires écrites dans ces diverses langues d'affirmer l'unité du beau?

N'en serait-il pas de même de la diversité des styles? De même que chacun des arts exprime une forme du beau, chacun des styles en présente un aspect. Cette multiplicité de formes et cette variété d'aspects n'empêchent pas l'unité substantielle de l'objet. Seulement comme cet objet est infini, il échappe toujours à l'homme par quelque côté, et tandis qu'il croit le saisir ou tout au moins l'entrevoir sous une face nouvelle, il en néglige ou en perd de vue une autre. L'homme ne peut voir la beauté en elle-même, il n'en aperçoit que des manifestations. Dans son âme réside « *species pulchritudinis eximia quædam* », *un type* de beauté, mais non pas la beauté même. Le beau conçu par l'homme est donc toujours incomplet, sinon imparfait[1]. A la différence des animaux qui par l'instinct atteignent de suite la perfection qui leur est propre et s'y tiennent, l'homme la poursuit toujours et ne pense jamais l'avoir atteinte : n'est-ce pas précisément l'indice que la perfection qui lui convient

1. « *Ex parte enim cognoscimus* », dit saint Paul, et, parlant de la vie future, il ajoute : « *Videmus nunc per speculum in ænigmate : tunc autem facie ad faciem.* » (*Aux Corinthiens*, I, ch. XIII, 9 et 12.)

est beaucoup plus haute, et qu'elle n'est pas de ce monde? Mais aussi c'est ce qui fait la variété de l'esprit humain et de ses œuvres comparée à l'immutabilité de l'instinct et aux ouvrages des animaux.

Il ne faut pas s'imaginer qu'on aura de la beauté une idée plus complète en mêlant des styles différents ou en cherchant à s'affranchir de tout style. L'absence de style, nous l'avons vu, c'est l'absence de beauté. Quant au mélange des styles pour les corriger et les compléter l'un par l'autre, il est également impossible. Chaque style forme un tout complet où chaque chose est reliée à l'ensemble par cette unité profonde qui vient de l'esprit qui conçoit et crée cet ensemble; elle ne peut être imposée d'après coup; or, celui qui prétend par l'étude combiner des styles n'a pas en lui cette unité; il ne peut donc la donner à ce qu'il fait; son œuvre est sans style et sans beauté. Pour faire un style de plusieurs, il faut une âme ardente capable de les fondre. Il en est des styles comme de certaines couleurs qu'on ne peut mélanger pour les modifier ou les améliorer l'une par l'autre, leur mélange ne donne que du gris.

C'est l'infirmité de l'esprit de l'homme de ne pouvoir saisir « le tout de rien », mais c'est sa supériorité de savoir faire un tout de ce qu'il a saisi.

Peut-être faudrait-il étendre à la vérité ce que nous disons de la beauté, car toutes ces grandes choses se confondent dans leur source. Mais cette constatation ne devrait pas nous conduire au scepticisme. Nous l'avons vu en distinguant les idées des formes qu'elles revêtent, et en notant les idées qui se retrouvent toujours : les systèmes se succèdent comme les styles. « Ce

n'est pas notre faute, disait Cousin, si Dieu a fait l'âme humaine plus grande que tous les systèmes[1] », mais l'éclectisme est lui-même un système, un point de vue, et non pas, comme on semble le croire parfois, l'absence de tout système, ce qui correspondrait à l'absence de tout style, c'est-à-dire à quelque chose de contraire à la nature de l'esprit humain, et partant, à quelque chose d'absurde ou de nul. « Pour faire la part du vrai dans tous les systèmes... ne faut-il pas au préalable être en possession du système qui soit le vrai ? [2] » sinon d'un système complet, du moins d'une manière de voir particulière, puisque l'on *choisit*. Cousin le disait expressément : « L'éclectisme est une des *applications*... de la philosophie que nous professons, mais il n'en est pas le *principe*[3]. » Il avait donc, lui aussi, un point de vue arrêté d'où il accueillait les uns et repoussait les autres. Ceux qui se défendent si fort d'avoir un système en ont encore un, ne fût-ce que celui de n'en avoir pas, parfois bien arrêté, et la libre pensée n'est véritablement que la faculté de ne point penser.

Ainsi les différents systèmes comme les différents styles ne s'ajoutent pas pour former un système plus vaste ou un style plus parfait. Leur étude historique peut élargir et élever l'esprit, rendre certains de ses jugements moins absolus, prévenir des entraînements injustes contre le passé ou en faveur du présent, mais

1. *Du vrai, du beau et du bien*, 17e leçon.
2. Fr. Bouillier, *Annales de philosophie chrétienne*, mai 1895, p. 131.
3. *Du vrai, du beau et du bien*, avant-propos. Et plus loin : « En général,... nous sommes pour tous les systèmes qui sont eux-mêmes pour la raison. Ainsi dans l'antiquité, nous tenons *pour* Platon *contre* Aristote, chez les modernes, *pour* Descartes *contre* Locke, *pour* Reid *contre* Hume, *pour* Kant *contre* Condillac... » (*Id.*, 17e leçon.)

croire « que les vues saines de tous les bons esprits qui se succèderont s'ajouteront toujours les unes aux autres [1] », c'est tomber encore dans cette erreur qui consiste à confondre les connaissances avec l'esprit qui les classe, les sépare et les unit. Sans doute les connaissances s'ajoutent, c'est l'évidence même, mais les synthèses qu'en fait l'esprit, tout en se reliant les unes aux autres et en se préparant mutuellement, restent distinctes. Ce sont comme des fractions irréductibles au même dénominateur et qu'on ne saurait dès lors additionner.

*
* *

Est-ce à dire que tous les styles se vaillent? Il en est d'eux comme des systèmes : les meilleurs sont les plus compréhensifs et les plus liés, ceux dont le point de vue est le plus général et le plus élevé.

Taine, à la fin de sa *philosophie de l'art*, dans les chapitres intitulés *de l'idéal dans l'art*, se pose cette question, et, bien que son système dût lui interdire de juger et de classer, l'exemple de ce que tout le monde fait autour de lui, le désir de donner à ses propres préférences une justification d'aspect scientifique, l'engagent à construire toute une théorie qui paraît être le dernier mot de ce qu'il pense sur l'art.

Le point de départ de Taine, et la définition qu'il donne de l'idéal, sont excellents : « L'œuvre d'art, dit-il, a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne

1. Fontenelle, *Digression sur les anciens et les modernes*.

font les objets réels. Pour cela l'artiste se forme l'idée de ce caractère, et d'après son idée il transforme l'objet réel. Cet objet ainsi transformé se trouve *conforme à l'idée*, en d'autres termes *idéal*[1]. » C'est, semble-t-il, ce que nous avons soutenu jusqu'ici en disant : l'idéal est conçu par l'artiste d'après certaines idées qui sont en lui, et cet idéal, il le rend sensible dans son œuvre par le style, c'est-à-dire par la transformation des formes de la nature ou naturelles.

Taine pose alors le principe même de sa classification : « Rendre dominateur un caractère notable, dit-il, voilà le but de l'œuvre d'art. Plus une œuvre se rapprochera de ce but, plus elle sera parfaite.... Il faut donc que le caractère soit le plus notable possible et le plus dominateur possible[2] ». *Dominateur*, c'est ce qu'il expliquera sous le titre de convergence des effets, c'est ce que nous avons étudié en montrant que la perfection d'un style consistait à pénétrer l'œuvre dans toutes ses parties, depuis les grandes lignes du plan jusqu'aux plus fins détails de l'exécution, et à y porter partout, grâce à la proportion, l'expression qui est la manifestation de l'idée ou de l'idéal qui a engendré ce style.

Il reste donc à voir ce que Taine entend par caractère *notable*. Ce caractère, surtout après le chapitre qu'il consacre à montrer que les mêmes sujets peuvent se prêter à la manifestation d'un idéal différent selon les artistes qui les traitent et à en donner des exemples, il semblerait que Taine va le demander aux diverses idées auxquelles les auteurs ont conformé ces mêmes sujets pour en faire des œuvres diversement idéales, quand une

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 258.
2. *Id.*, 3e éd., t. II, p. 273.

malencontreuse digression sur les procédés de classification en zoologie et en botanique vient faire dévier toute la suite de son raisonnement.

Il veut emprunter aux sciences naturelles le principe de sa classification et, après avoir longuement montré que les mamelles sont chez les mammifères le caractère le moins variable et le plus élémentaire, il se croit muni d'un instrument de précision pour mesurer la valeur des œuvres d'art. Et il y arrive en effet, mais en escamotant, pour ainsi dire, la difficulté : voici comment il opère. Parmi les arts d'abord, il choisit la littérature et la peinture et ne souffle pas mot des autres : « Les vérités, dit-il, que l'on trouve à côté d'eux, s'appliquent à eux[1] », mais l'application, il se garde bien, et pour cause, de la faire lui-même. Puis en littérature et en peinture, il s'occupe non pas de l'art, mais du sujet. Enfin il pose comme axiomes ces deux propositions : la littérature a pour but de manifester l'homme moral, la peinture, l'homme physique[2].

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 274.

2. « Avant tout, pour l'écrivain, il s'agit de faire des âmes vivantes; avant tout, pour le sculpteur et le peintre, il s'agit de faire des corps vivants. » (*Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 318.) Est-il besoin de faire remarquer que ce qui, pour Taine, est un axiome, qu'il ne prend même pas la peine de justifier, est précisément le contraire de ce que pensent les auteurs les plus autorisés? Cette conception toute matérialiste du but de la peinture est digne de celui qui a prétendu « souder les sciences morales aux sciences physiques ». Hégel consacre les plus belles pages de son esthétique à montrer que dans la peinture l'élément spirituel est si important qu'il fallait que cet élément ait été encore développé par le Christianisme pour permettre à cet art d'atteindre à son plein épanouissement : « Si nous demandons pourquoi la peinture a été portée par le fond de l'art romantique (on sait qu'Hégel entend par là l'art de l'époque chrétienne) à sa véritable hauteur, c'est parce que le sentiment intime, les félicités et les souffrances de l'âme y étaient plus profonds et réclamaient une plus vive animation spiri-

Il dresse alors une double échelle de caractères rangés selon leur importance : l'une, pour l'homme moral, l'autre, pour l'homme physique.

Pour l'homme moral, il distingue « les diverses couches d'idées et de sentiments qu'on remarque en lui[1] ». D'abord, « à la surface... des mœurs, des idées, un genre d'esprit qui dure trois ou quatre ans ; ce sont ceux de la mode... et les variations de la toilette mesurent les variations de ce genre d'esprit ». — Au-dessous, un ensemble de tendances, d'idées et de passions qui dure une génération (et il cite comme exemple celle dite de 1830). — Plus profondément « les caractères qui durent pendant une période historique complète, comme le moyen âge, la Renaissance, ou l'époque classique. Une même forme d'esprit règne alors.... Un groupe de doctrines et de sentiments s'y adjoint ou en dérive ». (Taine ici commet d'après nous une erreur : pour délimiter ces périodes, il s'attarde encore à décrire les variations du costume,

tuelle. Voilà ce qui a ouvert la voie à la plus haute perfection de la peinture et ce qui a rendu cette perfection nécessaire.... Ce n'est pas par la beauté physique des formes, c'est par l'animation spirituelle que se révèle la supériorité du talent de l'artiste. C'est aussi ce qui fait l'excellence de la représentation.... Pour fournir à la peinture ses vrais sujets, il faut que le sentiment de la sérénité et du bonheur soit glorifié et élevé jusqu'à la sainteté.... L'idéal spirituel absolu est le sujet des œuvres les plus admirées et les plus célébrées,... œuvres immortelles par la profondeur de la pensée qu'elles expriment (*Esthétique*, traduite par Ch. Bénard, t. III, p. 334 et suiv.). M. Ravaisson et M. Lévêque pensent de même : « La peinture, écrit ce dernier, devra nous apprendre de l'âme invisible de ses personnages beaucoup plus que n'en apprend la sculpture.... Par son essence, par ses ressources, la peinture est un art chrétien et spiritualiste. Aussi le culte chrétien et l'inspiration spiritualiste se sont-ils emparés de la peinture et lui ont-ils fait porter ses fruits les plus admirables. » (*La science du beau*, 2e éd., t. II, pp. 100 et 103).

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 283 et suiv.

c'est aux variations du style dans les arts qu'il faudrait s'attacher, il verrait alors que sa division est trop large. L'époque classique, par exemple, comprend au moins quatre styles (Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI), images de quatre formes d'esprit différentes; sans doute il y a entre ces formes d'esprit un enchaînement et des ressemblances, mais il y a des différences spécifiques trop grandes pour qu'on puisse par ces mots « l'esprit classique » désigner un esprit qui ait une précision et une réalité historiques suffisantes[1]. Entre les caractères qui ne durent qu'une génération et ceux qui servent à partager l'histoire en deux ou trois grandes périodes, il y a ceux qui, composant une forme d'esprit déterminée, constituent les véritables divisions de l'histoire, et ce sont ceux-là que Taine a méconnus, faute d'avoir reconnu et étudié le style qui en est le meilleur signalement). — Par-dessous les caractères « que les périodes historiques emportent, plonge et s'étend une assise bien plus puissante que les périodes

1. On s'expose ainsi à des généralisations dangereuses dont Taine a donné maints exemples. Dans *L'ancien régime* (liv. III, ch. II), la définition qu'il donne de l'esprit classique, si elle s'applique au XVIIIe siècle, s'applique mal au XVIIe, et est fausse pour la première période de ce siècle : Pascal, Bossuet, Voltaire, Rousseau n'ont pas une même forme d'esprit. Il suffit de considérer les arts plastiques pendant cette période pour voir qu'on n'a pas affaire à un même esprit. De même, pour le moyen âge, Taine juge de son esprit et de son art par le XVe siècle (*Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 92 et suiv.). L'esprit et l'art du XVe ne sont pas ceux du XIIIe; si Taine, au lieu de s'arrêter aux formes avait pénétré jusqu'au style qui les anime, il l'aurait sans doute reconnu. Cette division de l'histoire en grandes périodes : *antiquité*, *moyen âge*, *époque classique*, n'est à sa place que dans les histoires universelles et n'est légitime qu'à la condition de prendre soin de ne caractériser chaque période que par les traits communs aux différentes formes d'esprit, aux différents styles qui s'y rencontrent, et par les idées qui ont occupé, dans les milieux intellectuels qu'elle comprend, une place prépondérante.

historiques n'emportent pas,... un peuple... reste lui-même, non seulement par la continuité des générations qui le composent, mais encore par la persistance du caractère qui le fonde.... — Si vous cherchiez plus bas, vous trouveriez encore des fondements plus profonds; là sont des strates obscures et gigantesques que la linguistique commence à mettre à nu. Par-dessous les caractères de peuples sont les caractères des races... — Enfin, au plus bas étage, se trouvent les caractères propres à toute race... douée de cette aptitude aux idées générales qui est l'apanage de l'homme ».

Ce tableau de « la géologie morale » de l'homme n'est pas sans grandeur ni sans justesse, bien que Taine, nous l'avons noté au passage, n'ait pas saisi, ni exactement défini la couche proprement historique, celle qui n'est du ressort ni de l'ethnographie, ni de la linguistique, ni de la chronique, mais de l'histoire, celle dont les caractères se révèlent par un style et forment une époque. Mais quel usage Taine va-t-il faire du tableau ainsi dressé pour juger et classer les œuvres d'art, car c'est là le but qu'il se propose? Le voici : les caractères les plus notables sont ceux qui forment les couches les plus profondes, ce sont les plus élémentaires et les plus généraux.

Suit l'application de cette théorie aux œuvres littéraires, mais (est-ce entraîné par le double sens du mot *caractère* ou faute de trouver une autre issue?) voici Taine qui, au lieu de parler *des caractères* de l'œuvre, parle *du caractère* des personnages qu'elle met en scène, au lieu de parler de l'art, il parle du sujet : Gil Blas, Manon, Robinson, Don Quichotte, voilà des caractères « profonds et durables ». — Soit, mais cela revient à dire que pour qu'un roman ou une pièce de théâtre aient

chance de vivre, il faut que le principal personnage présente un intérêt général, que tout homme, que tout un peuple, que toute une époque au moins s'y puisse reconnaître. Mais cela ne dit pas l'art, l'espèce d'art qu'il faut pour traiter ces sujets, et par suite ne les classe pas. Dire, comme Taine le fera plus loin à propos de la convergence des effets, que le caractère de cet art devra se conformer au caractère du personnage, n'est pas suffisant, ni même intelligible, puisqu'un roman, une pièce de théâtre comprennent des caractères différents, opposés même et ne sont l'œuvre que d'un art et d'un style, et puis qu'est-ce qu'un style qui présente le caractère de tout homme, de tout un peuple? — C'est un style sans caractère.

Puisque, d'après sa définition, la peinture représente « l'homme physique », Taine ne cherche même pas à lui appliquer l'échelle des valeurs morales qu'il vient de dresser et il dresse une *autre* échelle : « Un squelette articulé et un revêtement de muscles, tous logiquement enchaînés, superbe et savante machine d'action et d'effort : voilà le fond de l'homme visible », ajoutez « la peau à papilles frémissantes, vaguement bleuie,... vaguement jaunie,... vaguement rougie,... nacrée, tantôt lisse et tantôt striée,... lumineuse,... palpitante,... trahissant... les délicatesses de la pulpe molle et le renouvellement de la chair coulante,... tantôt tendre, flasque, rosée, blanche, blafarde, tantôt ferme, consistante, ambrée, ferrugineuse, et vous tiendrez le second élément de la vie visible,... les caractères intimes et profonds de l'homme physique [1] ».

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 312.

Appliquons l'échelle aux tableaux, cherchons-y les squelettes les mieux articulés, car pour la peau, Taine nous laisse le choix de la couleur. « A un certain moment, dit-il, l'animal humain, la charpente osseuse revêtue de muscles, la chair et la peau colorées et sensibles ont été comprises et aimées pour elles-mêmes et au-dessus du reste : c'est la grande époque [1]. »

La réponse est logique, mais l'échelle est-elle bonne, est-elle suffisante même pour juger de la peinture [2], à plus forte raison de tous les arts plastiques? Le lecteur qui trouve peut-être quelque charme aux œuvres de ceux qu'on appelle « les primitifs » ou qui ne dédaigne pas des modernes tels que Puvis de Chavannes, appréciera.

Taine a-t-il senti lui-même l'insuffisance de ces échelles fournies par les sciences naturelles pour s'élever jusqu'à la hauteur et à la compréhension des œuvres d'art, nous ne savons; toujours est-il que, sans rien en laisser paraître, en s'efforçant même de rattacher ce qui va suivre à ce qui précède, il dresse deux nouvelles échelles, toujours d'après la même division : l'une pour l'homme moral et la littérature, l'autre pour l'homme physique et la peinture. Le caractère le plus notable maintenant, ce n'est plus le plus important d'après les indications données par les sciences naturelles, c'est le plus *bienfaisant*, et, sans y insister, Taine fait intervenir les sciences morales.

Il parle alors des différentes qualités de l'intelli-

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 317.
2. Les paysages, par exemple, sont-ils d'autant plus beaux qu'ils représentent mieux le squelette des arbres, la peau multicolore des fleurs?

gence et de la volonté, des différents sentiments qui dépendent de notre faculté d'aimer, puis, pour la construction de l'échelle, renvoie le lecteur au traité *Des offices* de Cicéron.

Passant ensuite à l'application aux œuvres littéraires, il procède comme précédemment, c'est-à-dire qu'il s'attache au sujet, dans le sujet au personnage principal et qu'il en étudie le caractère. Si l'œuvre comprend des personnages de caractères opposés, tels Sancho et Don Quichotte, Taine n'y voit pas d'objection ; elle est bonne si les caractères médiocres et laids qni y figurent sont « des accessoires et des repoussoirs » ou bien si le personnage « tombe de mésaventure en mésaventure » ou sous les coups du ridicule ; car, conclut Taine, « le bannissement d'un mal vaut le triomphe d'un bien ». Mais voici Shakespeare et Balzac, et Taine laisse éclater son admiration. — Comment la justifier, si, comme il nous le dit, « dix fois sur douze, le principal personnage est chez eux un maniaque ou un scélérat »? — Cela est bien simple, Taine a dressé deux échelles et il se sert alternativement de l'une ou de l'autre, selon les besoins de la cause : ici, c'est la première dont il fait usage : « Ces œuvres, dit-il, manifestent mieux que les autres *les caractères importants*, les forces élémentaires, les couches profondes de la nature humaine [1] ». Mais les œuvres qui manifestent des caractères bienfaisants, qui nous présentent des « créatures idéales » qu'en faut-il donc penser? — On ne les trouve, dit-il, que « dans les âges reculés, à l'origine des peuples, parmi les songes de l'enfance humaine », et, après cette déclaration, il

1. *Philosophie de l'art*, 3[e] éd., t. II, p. 341.

cite les *Fioretti* et l'*Imitation*, « les derniers et les plus purs anneaux de cette chaîne continue de confidences poétiques ». Taine leur assigne le premier rang, nous n'y contredirons point et ne le chicanerons pas sur les dates.

Moins heureuse sera la peinture de cette époque, quand Taine la jugera d'après l'échelle spécialement dressée pour cet art. Le caractère bienfaisant ici « est, nous dit-il, sans conteste, la santé intacte, même la santé florissante [1] ». Avec cela nous sommes fixés : Christ souffrant sur la croix, vierges amaigries par la douleur, saints et saintes dont le corps n'a pas « les dispositions athlétiques et la préparation gymnastique » requises par M. Taine, mais qui, grâce à une gymnastique intérieure mille fois plus difficile, portez en vous des âmes d'athlètes, Taine n'a pour vous ni grâce, ni merci, sa théorie est absolue, point d'atténuation. Mais voici venir Rembrandt et « les petits flamands », Taine, pour les apprécier, change d'échelle, il prend la première échelle, celle qu'il avait dressée pour la seule littérature d'après le degré d'importance des caractères, et ainsi ces peintres trouvent grâce devant lui : « Ils sentent mieux, dit-il, la vérité que la beauté ; ils préfèrent les *caractères importants* aux *caractères bienfaisants*, la vie de l'âme à la vie du corps... Rembrandt... n'a reculé devant aucune des laideurs et des difformités physiques (suit l'énumération)... le corps humain est sacrifié, il est subordonné à une idée [2] ». Et, pour ne point condamner les « petits flamands », dont les personnages sont laids, « dépourvus de l'activité et de la souplesse qui

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 346.
2. *Id.*, t. II, p. 354 et suiv.

font l'athlète et le coureur », Taine trouve cette jolie remarque : « Ils sont heureux... et le bonheur, c'est-à-dire la santé morale et physique, est beau partout, même ici [1] ». Voici donc les « petits flamands » du XVIIe siècle sauvés, plus heureusement que les grands primitifs du moyen âge. Mais Andrea del Sarto, Fra Bartholomeo, Michel-Ange, Raphaël, Léonard, ne sont-ils, comme Rubens, que de grands animaliers humains? Quand on a dit : « L'idée maîtresse de tous ces maîtres est celle du corps vivant, sain, énergique, actif, doué de toutes les aptitudes athlétiques et animales [2] », a-t-on tout dit? A-t-on tout dit également de la sculpture grecque, d'Athènes et du Parthénon? Et l'admiration de Taine pour ces œuvres le fait souvenir à propos du mot d'Aristote : « Un corps parfait ne s'achève que par une âme parfaite ». Il s'oublie alors à louer les qualités de l'âme qui transparaissent dans toute l'économie du corps, dans les attitudes, dans l'expression du visage des personnages représentés dans ces œuvres, et cette inconséquence lui fait honneur.

Contentons-nous de remarquer que les Memling, les Angelico, les Dürer qu'il traite avec un si aveugle mépris, pourraient lui répondre : « Si nous avons négligé le corps, si nous l'avons comme effacé sous les draperies, c'est en vertu même de votre principe de la convergence des effets; notre idéal, il est vrai, n'était pas le vôtre, il était d'un autre ordre, c'était l'esprit, l'âme, la pensée, nous avons tout subordonné à son expression, nous avons retranché ce qui en pouvait distraire. »

Ainsi, pour classer les œuvres d'art, Taine dresse

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 357.
2. *Id.*, t. II, p. 319.

quatre échelles dont les échelons ne coïncident pas, il se sert même d'une cinquième, ce qui ne l'empêche pas de conclure, en affirmant que les quatre n'en font qu'une.

Nous ne nous serions pas attardés à exposer ces théories à la fois systématiques et incohérentes, s'il ne s'y rencontrait quelques aperçus vrais que nous avons signalés au passage, et si surtout Taine n'y côtoyait par moment ce que nous croyons être la vérité.

Oui, ce sont bien les œuvres qui présentent les caractères les plus importants et les plus bienfaisants qui sont les plus belles, mais ces caractères, c'est dans le style des œuvres qu'il les faut avant tout chercher. C'est l'importance et la bienfaisance des idées, qui ont formé le style et dont il est l'expression, qu'il faut considérer pour classer les œuvres d'art ou pour justifier le classement qu'on en fait.

Nous avons vu que des idées générales, dans les deux sens du mot, avaient seules la vertu de former un style; selon qu'elles sont plus ou moins générales, c'est-à-dire plus ou moins synthétiques et plus ou moins généralement partagées (et cela même leur assure une certaine stabilité et répond au degré d'importance tel que l'a défini Taine), le style est plus ou moins fort. Mais en face de styles bien constitués, c'est surtout par le degré de bienfaisance des idées qui ont coopéré à leur formation qu'il les faut juger : il est permis de préférer la grandeur et la noblesse à la grâce frivole et légère, la simplicité et la sérénité à la violence et à l'agitation, parce que parmi les idées d'où procèdent ces expressions, celles qui élèvent l'âme valent mieux que celles qui ne font que la distraire, celles qui épanouissent ses

facultés mieux que celles qui les exaspèrent[1]. Mais alors il n'y a plus à distinguer les arts qui représentent l'homme physique de ceux qui représentent l'homme moral : le caractère bienfaisant, c'est, avant tout, la santé de l'esprit et non plus celle du corps qui peut en être toutefois le signe ou la conséquence, c'est l'idée *saine*, c'est l'idée élevée, c'est l'idée assez forte et assez générale pour devenir dominante et dominatrice.

La seule concession qu'on puisse faire à Taine, c'est que dans les arts d'imitation, comme la peinture et la sculpture, et dans la littérature où le sujet a déjà par lui-même une valeur expressive, l'artiste choisira, ou tout au moins composera le sujet de telle sorte que l'expression de son style soit favorisée par l'expression du sujet, et, pour reprendre un mot de Taine, de telle sorte qu'il y ait entre ces deux expressions convergence et non pas opposition. Dans ces cas, le caractère manifesté par le sujet sera identique ou en rapport avec le caractère manifesté par le style et aura lui-même une valeur artistique. Mais il n'en reste pas moins vrai que

1. Mais, quand une personne dit : « Telle œuvre d'art me plaît », il est impossible de lui prouver qu'elle se trompe ou qu'elle a tort; et en effet, si elle lui plaît, c'est qu'elle se trouve, par son style, d'accord avec ses idées les plus profondes, quoique peut-être les plus cachées, les plus ignorées d'elle-même. Dès lors elle n'a donc pas tort de dire que cette œuvre lui plaît, mais elle a peut-être tort d'avoir de telles idées : pour la faire changer de goût, il faudrait la faire changer d'âme, ou plutôt soigner son âme, « *ille curetur* », comme le dit Sénèque (*à Lucilius*, lettre 114), ou encore modifier ses idées; or c'est à la philosophie, c'est à la religion qu'il appartient de dire quelles idées dominantes il faut avoir. C'est ce rapport entre notre esprit et l'œuvre d'art, ou plutôt son style, que Pascal avait sans doute en vue, quand il écrivait : « Il y a un certain modèle d'agrément et de beauté qui consiste en un certain rapport entre notre nature faible ou forte, telle qu'elle est, et la chose qui nous plaît. Tout ce qui est formé sur ce modèle nous agrée.... » (*Pensées*, éd. Havet, art. VII, 24.)

c'est dans le style et non dans le sujet qu'il faut chercher le caractère dominateur qui fait d'une œuvre une œuvre d'art, et d'abord parce qu'il y a des arts et des œuvres où le sujet n'a par lui-même aucun caractère bien déterminé, et ensuite parce que dans les autres, le sujet comprenant souvent des caractères différents, les uns bienfaisants, les autres malfaisants, on ne sait plus auquel se référer pour classer l'œuvre.

Ainsi une seule échelle suffit et s'applique à tous les arts, aussi bien à la musique, à l'architecture, aux arts mineurs qu'à la littérature et à la peinture, parce que partout où il y a art, il y a style, et partout où il y a style, il y a des idées impliquées dont on peut apprécier et l'importance et la bienfaisance[1].

Ayant un idéal différent pour chacun des arts dont il s'occupe, Taine ne comprend et n'admet qu'une époque dans l'histoire de chacun des arts.

Pour nous, chaque époque a eu son idéal, son caractère qu'elle s'est efforcée de mettre en relief par la convergence des effets, à la fois dans tous les arts, et de cet effort est né précisément son style qu'on retrouve aussi dans chacun des arts.

1. Ainsi en face d'un meuble, d'un fauteuil ou d'une armoire, on chercherait vainement le degré d'importance et de bienfaisance du caractère dans ce qui fait le sujet ou l'objet de ces choses et dans la façon dont ces choses « manifestent l'homme physique, le squelette bien articulé, la peau bien colorée, la santé florissante ». Mais si le fauteuil ou l'armoire ont un cachet artistique, on peut, dans leurs lignes raides ou ondulées, fines ou contournées, dans la simplicité, l'élégance ou la complication de leur entrecroisement, dans les rapports des horizontales aux verticales, dans la proportion en un mot, lire une expression de sévérité ou de grâce, de grandeur ou de force, reconnaître les idées qu'elle implique, dégager celles d'où elle procède, et enfin juger du degré d'importance et de bienfaisance qui caractérise ces idées.

Maintenant on peut prétendre que tel idéal convient mieux aux conditions et à la nature de tel art, mais on ne saurait dire que « l'avenir ne promet pas à certains arts l'idéal dont ils ont besoin », et qu'ils sont condamnés à « languir[1] », ni « qu'il y a un état moral distinct... pour chaque sorte d'art[2] ». Quand un idéal, et par suite un style existent, leur action bienfaisante se fait sentir partout, dans tous les arts, inégalement sans doute; l'un d'eux peut, grâce aux circonstances ou à sa nature, en profiter davantage, mais tous en ressentent l'effet, c'est ce qui explique qu'aux grandes époques, *dans tous les genres*, on trouve des œuvres et des hommes supérieurs.

Toutes les époques et tous les styles ne se valent pas en effet : sans doute dès qu'il y a un style, il y a un élément de beauté, parce qu'il y a une idée, c'est-à-dire un élément d'unité venu de l'esprit de l'homme et imposé à la matière[3], mais l'unité est plus ou moins profonde, et surtout l'idée qui la forme a plus ou moins de valeur, selon qu'elle tient à des conceptions plus ou moins relevées. Celles qui dominent de plus haut les choses matérielles et sensibles ont le plus qualité pour leur imposer une loi, leur donner un style, les revêtir d'une forme qui les transfigure.

*
* *

C'est ainsi que de tout temps on a distingué les grandes époques et les époques de décadence. On connaît la

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 122.
2. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, p. XLII.
3. « Tous les grands partis-pris à l'endroit de la vie ont une valeur », observe justement Taine (*Philosophie de l'art*, 3e éd., t. II, p. 268).

théorie exclusive de Voltaire : « Quiconque pense, et ce qui est encore plus rare, quiconque a du goût, ne compte que quatre siècles dans l'histoire du monde[1] ».

Nous ne partageons nullement cette opinion; pour « quiconque pense », il y a plus de quatre siècles, et les autres siècles qui les ont préparés et sans lesquels ils n'eussent jamais existé sont peut-être plus captivants encore pour « quiconque pense[2] ». Ce qui nous importe, c'est la constatation de ce mélange de grandes époques et d'époques inférieures que nous appellerons de décadence, rendu si sensible dans les arts. Avant d'en tirer des conséquences, cherchons-en les raisons.

Ce qui fait la valeur des œuvres d'art, avons-nous dit, c'est le style, et le style est tout à la fois le résultat et l'image du milieu intellectuel. Ce milieu lui-même est formé par certaines idées directrices autour desquelles toutes les autres se viennent grouper pour leur emprunter leur forme et leur éclat. Pour rendre ceci plus sensible, nous comparions chaque style à une manière de voir, chaque milieu intellectuel à un point de vue où une multitude d'éléments viennent se réunir dans l'harmonieuse unité d'un seul regard. Plus élevé est le point de vue, plus grande est l'étendue embrassée; mais il ne suffit pas que l'horizon soit vaste, il faut encore qu'il soit pur. Il ne suffit pas d'embrasser beaucoup de choses, l'essentiel est de les bien étreindre, c'est-à-dire de les voir chacune à leur place d'un seul coup d'œil : l'unité du point de vue est une condition essentielle. De même que les vues panoramiques à vol d'oiseau, quel que soit leur intérêt topographique, n'ont jamais de valeur esthé-

1. *Siècle de Louis XIV*, chap. I.
2. Voir F. Ozanam, *Du progrès dans les siècles de décadence.*

tique, et qu'il faut pour faire d'un paysage une œuvre d'art un point de vue bien choisi et arrêté, de même l'esprit humain a beau voltiger de point de vue en point de vue, accumuler une multitude d'idées, de connaissances, s'il ne se fixe pas pour coordonner toutes ces choses, son œuvre n'est pas achevée, le tableau n'est pas fait.

Les grandes époques sont celles qui ont à la fois un point de vue élevé et arrêté : élevé, pour embrasser le plus grand nombre d'éléments possible; arrêté, pour les coordonner dans l'unité. Chaque idée participe alors à la clarté de toutes les autres, chaque homme participe à toutes les idées par le style qu'elles ont toutes ensemble contribué à former; de là la fertilité de ces époques en grandes œuvres et en grands hommes dans tous les genres. Le milieu intellectuel y est favorable à cet épanouissement de l'esprit, car c'est de ce milieu, et non du milieu physique, que l'esprit tire directement les sucs qui le nourrissent, la sève qui le fortifie. Les quatre grands siècles signalés par Voltaire n'ont pas tous eu lieu sous le même ciel, mais ils sont tous éclos dans un milieu intellectuel bien préparé[1].

Ces grandes époques sont donc avant tout des époques de grande synthèse, mais ce n'est pas au nombre des connaissances qu'il faut mesurer leur valeur, c'est à la cohésion de ces connaissances entre elles. Leur nombre

1. Pour le XVIIe siècle en particulier on ne saurait mieux faire que de lire les pages que M. H. Lemonnier consacre à décrire l'état des esprits dans la première période de ce siècle et qu'il résume ainsi : « Mais voici qui domine toutes les influences et les tendances, qui, mauvaises les tempère, bonnes les complète, qui presque les concilie : l'idée religieuse. C'est éminemment la directrice de la société dans cette première moitié du siècle. » (*L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, pp. 106 à 113.)

en effet, quelque immense qu'il paraisse, est toujours minime en face des réalités connaissables ou inconnaissables qui nous entourent, sans parler des erreurs toujours nombreuses qui usurpent le titre de connaissances et qui sont pires que des ignorances, parce qu'elles égarent l'esprit et *rendent souvent impossible* une synthèse dans laquelle elles ne peuvent trouver place, ou détruisent une synthèse dont elles troublent l'économie. La valeur réside plutôt dans la synthèse; quelque insuffisante qu'elle soit toujours, elle a du moins le mérite de faire pressentir des vérités encore ignorées, d'embrasser par avance les connaissances de demain et d'aider à les découvrir en montrant leur place vide. Elle a surtout l'avantage d'exercer les plus hautes facultés de l'esprit et de provoquer la réflexion tandis que les connaissances seules ne font que charger la mémoire et obscurcir l'entendement.

Ces synthèses sont définitives en ce sens que tous les éléments en sont puissamment coordonnés; elles ne sauraient être complètes, car « l'homme passe infiniment l'homme », et « la raison humaine est toujours courte par quelque endroit ». Dès lors on sent leur insuffisance qui commence toujours à paraître par quelque côté; l'équilibre est rompu et les éléments se désagrègent peu à peu. Il peut encore y avoir des pensées et des styles remarquables, mais une grande époque est impossible jusqu'à ce que l'accord soit de nouveau formé [1]. Or cet accord n'est possible qu'à la

1. « Nous devons revenir, écrit M. H. Lemonnier, de l'idée trop longtemps proclamée que le XVIIe siècle est un point d'arrivée : il n'est en réalité qu'un point de passage. » (*Revue internationale de l'enseignement*, janvier 1891, p. 20.) Une grande époque est à la fois un point d'arrivée — puisque c'est une époque où les idées s'achè-

condition d'un changement de point de vue, on ne peut faire rentrer artificiellement dans le champ de vision ce qui était resté en dehors; ainsi les styles du XIIIe et du XVIIe siècle sont profondément différents [1].

Ainsi s'expliquent pour nous les grandes époques et les époques de décadence dans les arts; elles dépendent du milieu intellectuel parce qu'elles le reflètent. Pour les grandes époques, la liaison et le synchronisme ont été maintes fois relevés : la splendeur des arts accompagne, parce qu'elle en procède, la grandeur de l'esprit dans toutes ses manifestations, jusque dans les sciences et quelquefois même dans les institutions et la politique.

Pour les époques de décadence, la chose pourrait être contestée. Après les œuvres de la grande époque, dit-on, les artistes sont contraints de faire autrement, et cela d'autant plus que les œuvres de leurs prédécesseurs sont plus belles [2]. Les mots et les formes s'usent aussi avec le temps; ce qui frappait devient banal; enfin l'attrait de la nouveauté n'existe plus et la beauté elle-même a bien de la peine à se passer de cette parure que tant de gens confondent avec elle. Les artistes sont dans la triste alternative d'imiter, c'est-à-dire de rester inférieurs à leurs modèles ou de s'efforcer à n'imiter pas

vent et se fondent en une synthèse; — et un point de passage puisque ces idées, vivifiées et transformées par cette synthèse même qu'elles ont contribué à former, seront les éléments de futures synthèses. En tout cas, il est peut-être téméraire de faire du XVIIe siècle un point de passage et du nôtre un point d'arrivée définitif.

1. L'art du XVIIe siècle « représente, comme l'architecture gothique, une forme tranchée et achevée de l'esprit humain », écrit justement Taine. (*Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 106.)

2. C'est cet ordre de causes que Taine comprend sous ce mot si vague : *le moment*. (*Histoire de la littérature anglaise*, p. XXVIII.)

et d'être encore voués à l'infériorité par le fait même de cet effort toujours sensible. Inversement, un beau style et de belles formes peuvent se maintenir par leur prestige, dispenser les artistes de suivre les changements survenus dans le milieu intellectuel et les préserver de la décadence. De là un désaccord possible entre le style des arts et le milieu intellectuel.

Le désaccord ne saurait être ni profond ni durable. Il y a d'abord, nous l'avons noté, des changements de formes qui ne sont pas des changements de style; ensuite, les artistes, même les plus grands, ne se font pas faute d'imiter, et si l'imitation leur pèse, c'est que les œuvres qui leur servent de modèle ne répondent déjà plus au milieu intellectuel; jusque-là, l'imitation est si naturelle qu'on ne la sent même pas; on en vit sans s'en douter comme de l'air qu'on respire. Enfin, entre chercher et même trouver du nouveau et créer un style nouveau, fût-ce même un style de décadence, il y a loin. Que d'efforts stériles, que de vaines tentatives avant de rencontrer et de saisir les éléments capables de donner à l'œuvre d'art une unité nouvelle! Or ces éléments nouveaux, on ne pourra les puiser que dans un milieu intellectuel nouveau, non pas facticement recherché mais réellement existant. Quant à maintenir un style qui ne correspond plus au milieu intellectuel, c'est une tentative également vaine; on peut le prolonger quelque temps, mais il est facile de reconnaître, à l'absence de grandes œuvres, ce qu'il y a là d'artificiel, de factice et de convenu.

Ainsi les décadences, comme les grandes époques de l'art, sont le reflet du milieu intellectuel; les idées qui le forment, elles aussi, déclinent, perdent de leur force

et de leur vertu, l'habitude seule suffit parfois à en dégoûter. L'usure agit sur elles comme sur les formes de l'art, à peu près dans le même temps, et, comme le style nouveau ne peut être formé que par un milieu intellectuel nouveau, l'art est prêt à subir l'action nouvelle de ce milieu quand ce milieu s'est lui-même formé.

Tant qu'un même style persiste et partout où il existe, règne un même esprit, fruit d'un certain milieu intellectuel; quand le style change, c'est que l'esprit général s'est aussi modifié; si le passage d'un style à un autre est rapide, l'esprit a changé rapidement; si la période de transition est longue, le changement a été plus lent; si deux styles diffèrent totalement, la différence entre les deux esprits est profonde; s'ils ont des traits communs, la différence est moindre. La succession des styles forme une chaîne dont chaque anneau se rattache à celui qui le précède, mais dont chaque anneau a sa forme propre.

Pour qu'il y ait changement de style, il faut donc trois choses :

1° Un changement important dans le milieu intellectuel, et c'est là la maîtresse cause.

2° La lassitude ou la fatigue provenant du long règne d'un style. Cette cause n'est en général que la conséquence de la précédente[1], mais, comme elle a son influence propre, elle mérite d'être signalée à part.

1. Les plus fatigués, les plus dégoûtés d'un style ne sont-ils pas le plus souvent ceux qui le connaissent le moins? Les jeunes contempteurs les plus acharnés de la musique italienne en avaient-ils entendu assez pour en être lassés? Pourquoi leurs aînés, qui en avaient entendu davantage, l'étaient-ils moins qu'eux? C'est que ces jeunes n'étaient plus dans le même esprit que leurs pères, le milieu intellectuel avait changé. La cause de la lassitude n'est donc pas dans la simple durée.

3° La présence d'un homme de génie ou de quelque circonstance particulière favorisant les tendances vers un nouveau style, qui souvent restent vagues, indécises, les précisant, leur faisant prendre corps. Nous parlerons plus loin de ces influences; par *circonstance particulière*, nous entendons des faits extérieurs tels que la découverte de certaines œuvres antiques au moment de la Renaissance, celle de Pompeï à l'époque Louis XVI.

La prédominance reste donc au milieu intellectuel, c'est lui qui décide et dirige le mouvement, mais les autres causes peuvent le hâter ou le retarder, elles introduisent ainsi dans nos études un élément de trouble qu'il est impossible d'éliminer, mais qu'on peut reconnaître et dont on peut corriger les effets.

Le plus sûr moyen, pour y parvenir, est de ne pas s'attacher exclusivement à un seul art pour déterminer le style d'une époque, mais de recourir à tous et de dégager du style de chacun un style d'ensemble qu'on pourra qualifier vraiment de style de l'époque.

Bien qu'entraînés dans un même mouvement, tous les arts ne marchent point du même pas; selon les temps ou les pays, tel art prend un développement plus rapide; un ou plusieurs artistes de génie suffisent pour précipiter sa course, et dès lors cet art est exposé à décliner plus vite parce que ses formes, ayant plus longtemps ou plus fortement servi, se sont usées plus vite. C'est ce qui arrive à la peinture en Italie après les grandes œuvres et les grands peintres du début de la Renaissance.

Parfois aussi un art se maintient plus longtemps par suite du prestige de certaines œuvres ou de certains artistes, mais alors son style, ne suivant pas d'aussi près les variations du milieu intellectuel, s'en sépare peu à

peu ; à un moment donné, quand le milieu intellectuel a changé, il se produit une rupture; le style, au lieu de s'être peu à peu modifié en préparant les voies à un autre style, s'est desséché et appauvri, on le rejette et rien n'est prêt pour le remplacer : alors l'art s'effondre ou est livré au caprice individuel. C'est ce qui s'est produit au XIX[e] siècle, notamment en peinture et en sculpture, pour le style dit *académique*.

La même observation s'applique aux circonstances particulières qui favorisent le développement d'un style nouveau; en général elles n'agissent pas également sur tous les arts. Ainsi, à la Renaissance, l'antiquité agit directement sur les arts plastiques, mais elle n'agit sur la musique que par l'intermédiaire du milieu intellectuel qu'elle transforme, et le changement correspondant dans le style musical n'a lieu que vers la fin du XVI[e] siècle.

Ici encore nous ne pouvons nous empêcher de rappeler la supériorité de ce que nous avons nommé les monuments humbles de l'architecture. Plus que tous autres, ils échappent à ces influences perturbatrices : les nouveautés s'y peuvent montrer, mais tempérées par les habitudes avec lesquelles il les faut accommoder; l'homme de génie peut y mettre sa marque, mais il a besoin de l'homme du peuple pour l'imprimer. Cet heureux mélange de nouveautés et de traditions, cette coopération du grand artiste avec le simple artisan, qui sont les conditions de l'architecture dans tous les pays et dans tous les temps, la préservent de ces écarts un peu désordonnés auxquels la liberté plus grande des autres arts est exposée.

CHAPITRE X

Des influences et des imitations.

Si le style des œuvres d'art est l'image de l'esprit d'une époque, il faut, avant de conclure, examiner si la fidélité de cette image n'est altérée par aucune influence; si elle l'est, dire dans quelle mesure elle peut l'être, et voir enfin si l'on peut reconnaître cette altération pour en tenir compte, ou consulter plus particulièrement certaines œuvres pour l'éviter.

Nous avons déjà parlé d'influences, de celles qui agissent sur l'esprit de l'homme et par l'intermédiaire de son esprit sur ses œuvres. Qu'on les exagère jusqu'à perdre de vue l'action, ou même seulement la réaction du sujet influencé lui-même, qu'on donne aux influences physiques une prépondérance qui n'appartient qu'aux influences intellectuelles : ce sont des questions que nous avons rencontrées et sur lesquelles nous ne revenons pas. La manière dont se façonne l'esprit d'un homme, celle dont se forme l'esprit d'une époque, regardent plutôt la philosophie que l'histoire; l'historien cherche à connaître, le philosophe à expliquer.

Si dans la formation de l'esprit d'une époque et d'un peuple sont entrés des éléments étrangers à cette époque ou à ce peuple, l'historien n'aura qu'à faire connaître l'esprit de cette époque et de ce peuple tel qu'il a été, c'est-à-dire *influencé*. Il peut, il doit rechercher d'où sont venues les influences, les principales au moins, il n'a pas à dire ou plutôt à imaginer ce qu'eût été, ce que fût devenu l'esprit de ce même peuple abandonné à lui-même, sevré de toute influence. Cet esprit qui n'a jamais existé n'appartient pas à l'histoire.

Ces influences ne troublent donc pas ses recherches, elles ne troublent pas les nôtres; que l'esprit d'une époque et d'un peuple ait subi des influences ou qu'il n'en ait pas subi (si toutefois c'était possible), cela n'empêche pas l'art d'être l'expression et l'image fidèle de cet esprit. Autrement dit les influences qui agissent sur l'art parce qu'elles ont agi sur l'esprit et qui atteignent l'art par l'intermédiaire et comme au travers de l'esprit qu'elles ont pénétré, loin de contredire la thèse que nous soutenons, en sont la confirmation. Si l'esprit pouvait être influencé par quelque chose, sans que l'art le fût, l'art ne serait plus l'image fidèle de l'esprit.

Mais voici où commence la difficulté et apparaît l'objection. Il y a, nous dit-on, des influences qui, agissant directement et spécialement sur les œuvres d'art, les façonnent de telle sorte qu'elles ne sont plus l'image fidèle de l'esprit de l'époque et du peuple étudiés.

Entre ces deux choses que nous avions regardées comme liées et sur la liaison desquelles nous avions fondé nos inductions, le lien serait rompu, l'harmonie détruite. On ne pourrait donc plus légitimement, passant de l'une à l'autre, juger de l'une par l'autre.

Quelles sont donc les influences qui auraient cette puissance? On en signale de deux sortes bien distinctes, les unes que nous appellerons physiques et matérielles, tenant à la nature des lieux où l'œuvre d'art est produite, les autres proprement artistiques, venant d'œuvres d'art déjà réalisées dans d'autres temps, ou dans d'autres pays, ou bien à la fois dans d'autres temps et d'autres pays; de ces influences résulte ce qu'on nomme des imitations.

Des influences physiques et matérielles.

On dit : le climat, le paysage, la configuration et la nature du sol déterminent la forme des œuvres d'art, et ici la confusion est perpétuelle, chez Taine et ses nombreux disciples[1], entre l'influence de ces choses sur l'esprit de l'homme et par lui sur l'œuvre d'art et l'influence directe de ces choses sur l'œuvre d'art, en dépit même peut-être de la volonté contraire de l'homme.

Empruntons à Taine lui-même un exemple. Après avoir dit que « le caractère essentiel des Pays-Bas est d'être formés par des *alluvions* » et avoir développé cette constatation géographique avec toutes les ressources de sa rhétorique, il résume ainsi son argumentation : « On pourrait dire qu'en ce pays, l'eau fait l'herbe, qui fait le bétail, qui fait le fromage, le beurre et la viande, qui, tous ensemble avec la bière, font l'habitant. En effet, de cette grasse vie et de l'organisation physique imbibée d'air humide, vous voyez naître le tempérament flamand,

1. M. Boutmy, en particulier, *Introduction au cours d'histoire comparée de l'architecture*, VII.

le naturel flegmatique, les habitudes régulières, la tranquillité d'esprit et de nerfs, la capacité de prendre la vie raisonnablement et sagement, le contentement continu, le goût du bien-être, partant le règne de la propreté et la perfection du confortable ». Ceci c'est l'influence du sol et du climat sur la race et par elle sur l'esprit de l'homme, nous en avons parlé plus haut, mais Taine continue sans remarquer, ou tout au moins sans faire remarquer, qu'il passe à un autre ordre d'influences : « Les conséquences vont si loin, dit-il, qu'elles s'étendent jusqu'à l'aspect des villes. Dans les pays d'alluvion, le moëllon manque; on n'a pour pierre que la terre cuite, briques ou tuiles; comme les pluies sont grandes et fréquentes, les toits sont fort penchés; comme l'humidité est continue, on vernit les façades. Partant une ville flamande est un réseau de bâtisses rougeâtres ou brunes, toujours nettes, souvent luisantes, aux toits pointus[1]. » Ceci c'est l'influence directe du sol et du climat sur les œuvres d'art, les habitants du pays auront beau désirer bâtir en pierre, s'ils n'en ont pas, il faudra qu'ils bâtissent autrement; ils auront beau aimer les toits plats, si la pluie les pénètre, ils devront les incliner davantage; non seulement l'influence du sol et du climat ne s'exerce pas ici sur leur esprit, mais elle s'exerce peut-être *malgré* lui, car si nous voulions raisonner comme Taine, nous conclurions sans doute qu'un esprit « flegmatique, régulier, tranquille » doit préférer les toits plats.

Chaque fois qu'on a parlé d'influences physiques agissant sur les œuvres de l'homme on peut dire qu'on

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 40.

a pris soin de ne pas faire la distinction que nous proposons, peut-être craignait-on que l'action des influences physiques sur l'esprit n'apparût trop petite et était-on bien aise de la renforcer par leur action sur l'œuvre même. A vrai dire ni l'une ni l'autre de ces deux actions n'est décisive, mais en les mêlant, en les confondant, en dissimulant habilement et tour à tour par l'une l'insuffisance de l'autre, on arrive à dissimuler, à supprimer même l'action de l'esprit dans les œuvres où il a le plus de part, où, pour dire vrai, lui seul a part.

Qu'importe en effet qu'un édifice soit de bois, de pierre ou de fer, l'art peut donner à ces divers matériaux des formes analogues, dans toutes les contrées on voit les églises gothiques montrant des formes semblables, quelle que soit la dimension ou la nature des pierres employées; l'architecte sans doute relèvera quelques variantes dans les détails de construction, mais qu'importe à l'historien! Que la pierre soit dure ou molle partout on retrouve à certaines époques le même goût pour la tailler en dentelle; et la seule différence est dans l'effort qu'il a fallu pour atteindre ici et là au même résultat. Il faudrait répéter ici ce que nous disions dans l'Introduction, quand nous indiquions jusqu'à quel point, surprenant même parfois, l'art est indépendant des progrès de l'outillage. La résistance qu'offrent à la réalisation des projets de l'esprit de l'homme les matériaux qu'il a à sa disposition n'est pas d'autre nature que celle qu'il éprouve faute d'outils assez perfectionnés ou assez puissants et, dans le premier cas comme dans le second, c'est son génie qui triomphe de tout; car enfin est-ce à notre époque si riche en outils, si fertile en machines, qu'on a remué les plus gros blocs, sculpté dans les plus

dures pierres les plus fines figures, élevé le plus haut non pas des échafaudages en fer, mais des édifices de pierres? Ce qui a réalisé autrefois ces prodiges, ce n'est pas la force perfectionnée de l'outillage ni la vigueur native des muscles, c'est la puissance du génie jointe à l'énergie de la volonté, ce n'est pas la trempe des outils, c'est celle de l'esprit.

L'homme plie donc les matériaux au service de sa pensée, et les matériaux de leur côté ne lui suggèrent pas de pensées. Ils peuvent permettre de réaliser, sinon mieux, du moins plus facilement et à moins de frais, une pensée préexistante, mais ils sont incapables d'en faire naître une nouvelle[1]. Nous disons une nouvelle pensée et non une nouvelle forme, car l'emploi de certains matériaux peut non seulement amener, mais nécessiter certaines formes, seulement des formes ne sont pas un style et le style seul fait l'art. Or le style est

1. Ils peuvent seulement en favoriser l'éclosion; mais il faut que le germe vienne d'ailleurs. Devant un clavier de quelques octaves un homme a tous les matériaux nécessaires pour composer tous les morceaux de musique possibles, mais il faut que l'idée vienne de lui; en laissant errer des doigts déjà exercés, il pourra faire quelques rencontres heureuses, mais une rencontre ne fait pas un morceau. Il en est de même dans les autres arts : plus les matériaux ou les procédés matériels sont nombreux et variés, plus il y a de chances pour d'heureuses rencontres, mais ces rencontres ne font point un style et ce qu'on nomme *hasard* a plus de part dans les découvertes scientifiques que dans les inventions artistiques. (Nous ne parlons pas ici du hasard qui amène en notre esprit d'heureuses rencontres d'idées ou des chocs d'où jaillissent de profonds éclairs, ce hasard-là — qu'il s'exerce par l'intermédiaire des associations d'idées qu'il a contribué à former ou par l'entremise de quelque objet matériel qui, se présentant à nous, suscite dans notre esprit une idée nouvelle qui se juxtapose à celle qui l'occupait alors — est d'un autre ordre, mais lui aussi ne se produit que dans les esprits bien préparés, dans ceux qui ont réuni beaucoup d'idées et surtout ménagé entre elles des points de contact et comme des lieux de rencontre.)

une expression et l'expression ne peut venir que d'une pensée.

L'application du fer à la construction l'a surabondamment prouvé, nulle part elle n'a abouti, jusqu'ici, à la création d'un style nouveau : ou bien on s'est borné à laisser apparaître le fer comme un support et un échafaudage, procédé qui peut faire impression par sa légèreté et convenir à des usines, mais qui n'a rien de commun avec l'art, malgré la *sincérité* qu'on y prétend trouver; ou bien on s'est efforcé de le masquer au moyen d'ornements empruntés aux anciens styles, ou encore de le plier lui-même et de l'adapter tant bien que mal aux exigences de ces mêmes styles. Puisqu'on n'avait aucune pensée d'après laquelle façonner le plus moderne des matériaux, il était naturel de recourir à des styles anciens, c'est-à-dire à des pensées anciennes, si l'on voulait au moins lui donner la marque ou l'apparence de l'art. Il s'est du reste prêté à tout, non sans une certaine raideur, à l'ogive comme au dôme, montrant assez par là qu'il n'impose rien et qu'il est prêt, quand on saura trouver quelque chose [1]. Si le fer a une telle condescendance, qu'on juge celle des autres matériaux et qu'on dise si l'on peut soutenir que « l'idéal d'un art est déjà écrit dans une carrière [2] ».

1. Il est curieux de voir tant d'ouvrages où l'on déplore l'absence de style, d'idée originale, de principe propre dans l'architecture moderne, se terminer par l'affirmation ou l'espérance que l'emploi du fer sera ce style, cette idée, ce principe si désirés et si cherchés. (Cf. par exemple, A. Choisy, *Histoire de l'architecture.*) Le fer peut servir à faire plus haut et plus large, mais non pas plus fier et plus noble, quand cette noblesse et cette fierté ne sont pas dans l'esprit; les clochers de Normandie en particulier ont une élévation, une finesse et une rectitude qu'on n'a pas su jusqu'ici donner au fer lui-même.

2. Boutmy, *Introduction au cours d'histoire comparée de l'architecture*, p. 38.

Pour se convaincre à quel point les influences physiques et matérielles sont secondaires, à quel point l'art en est indépendant, quel meilleur exemple pourrait-on citer que celui du XIXe siècle? A aucune époque il n'y a eu plus grande nouveauté, plus grande variété de matériaux, de procédés matériels, de conditions extérieures en un mot; à aucune époque on n'a autant imité des formes d'art anciennes, appartenant à des temps auxquels ces matériaux, ces procédés, ces conditions extérieures étaient étrangers; à aucune on n'a si peu ou si mal réussi, encore qu'on ait bien cherché, à créer un style et un art nouveau.

Mais le climat, dit-on, a une influence décisive. Comment donc retrouvons-nous sous tous les ciels les mêmes formes ou peu s'en faut, et comment dans un même pays relevons-nous des formes si différentes, si opposées selon les époques? Les plus ingénieuses dissertations se briseront toujours devant cette indéniable constatation. N'est-ce pas en France, à Paris même, qu'après les pignons du gothique, les immenses toits aigus du Henri IV, on adopte un système de toits tout différent et même des toits plats à l'italienne? N'est-ce pas dans la brumeuse Angleterre qu'on bâtit des édifices sur le modèle du Parthénon et qu'on emprunte pour des maisons les lignes et les ornements de l'architecture de la radieuse Athènes? M. Boutmy a beau remarquer « que les cannelures des colonnes corinthiennes offrent asile à la suie qui flotte dans l'atmosphère de Londres[1] » et M. Brunetière se demander si « l'architecture n'est pas « quelque imitation » du

1. *Introduction au cours d'histoire comparée de l'architecture*, p 16.

paysage qu'elle couronne ou dans les plans duquel elle s'encadre[1] », les faits sont là pour leur répondre, c'est-à-dire les mêmes formes d'architecture se retrouvant sous des ciels différents, un échange courant de formes entre pays de climat et de sol très dissemblables. On dira peut-être que ces monuments ne sont pas nés, ne seraient pas nés, dans ces climats, qu'on les y a importés. Nous n'en disconvenons point, cela revient à dire qu'ils sont des imitations; mais cela les empêche-t-il d'être encore des œuvres d'art, c'est une question que nous examinerons tout à l'heure, en tout cas il restera toujours à expliquer pourquoi à certaines époques on les a imités et non point à d'autres, pourquoi enfin on les a choisis comme modèles, alors même que leurs formes semblaient moins en rapport avec les exigences particulières du climat et malgré ce désaccord.

Mais admettons que le climat crée ou plutôt amène à créer certaines formes; les formes, nous l'avons vu, ne sont pas le style et c'est dans le style que réside proprement l'art, une influence qui agit sur les formes n'agit donc pas sur l'art, du moins directement, mais plutôt sur le support de l'art. Quelques différences que dictent dans les formes deux climats différents, elles ne seront jamais aussi profondes que celles qu'impose la destination différente de deux édifices, d'un château fort et d'une église par exemple, et cependant fait-on difficulté pour reconnaître entre un château fort et une église de la même époque et du même pays similitude de style? Les formes d'un édifice jusqu'à un certain point et surtout son plan sont indépendants du style. Ici, nous

1. *L'évolution de la poésie lyrique*, 2e éd., t. II, p. 258.

dit-on, il faut de petites fenêtres, là de vastes ouvertures. N'avons-nous pas vu que c'était leur proportion et non leur grandeur qui faisait leur style? Et puis quelle liberté dans les détails de l'ornementation! — Tributaire de la faune et de la flore du pays, nous dit-on encore, elle l'est par suite du climat. — Notre réponse est la même : pourquoi, dans le même pays, trouve-t-on, selon les époques, des formes différentes? Pourquoi choisit-on dans les modèles offerts par cette nature toujours la même tantôt telle fleur ou tel feuillage, tantôt tel autre, pourquoi emprunte-t-on parfois à la nature d'un autre pays? Pourquoi surtout transforme-t-on ces formes de manières si différentes? Et pourquoi enfin les emploie-t-on de manières plus différentes encore dans la décoration de l'édifice, tantôt avec prodigalité, tantôt avec sobriété, tantôt selon telle proportion avec l'ensemble de ce qu'elles doivent orner, tantôt selon telle autre. Or cet emploi est précisément ce qui fait leur valeur et leur donne leur vrai sens artistique, et cet emploi n'est l'œuvre ni de la nature ni du climat, mais du style et de l'homme.

Enfin ces influences de climat et de matériaux employés ne s'exercent pas sur tous les arts. L'architecture est évidemment celui sur lequel elles ont le plus de prise et nous verrons que c'est plutôt pour elle un avantage au point de vue qui nous occupe, car cela la défend contre d'autres influences dont nous parlerons tout à l'heure, contre les imitations trop serviles.

Mais en sculpture et en peinture l'action des influences physiques et matérielles ne se fait plus sentir que par l'intermédiaire du modèle[1]. Pour les paysagistes, et

1. Si l'on prétendait que la matière est cause de la beauté d'une

encore pour ceux qui ne voyagent pas, on comprend que la configuration du pays qu'ils habitent, la teinte habituelle de son ciel se retrouvent dans leurs œuvres et là même que de différences dans le choix des sites, des heures du jour, et surtout dans la manière de les voir, de les comprendre et de les rendre. Après avoir lu Taine et ses disciples qui ne croirait la Suisse la patrie par excellence des paysagistes, et cependant elle ne l'a pas été.

Nous avons du reste noté déjà que le paysage n'était pas l'œuvre d'art que nous devions consulter de préférence; mais dans les autres tableaux, dira-t-on, il y a toujours le modèle. Or, d'après Taine, l'art a pour but « de rendre dominateur le caractère qui n'est que dominant dans la nature [1] ». Ce caractère dominant c'est, d'après lui, dans les Pays-Bas (nous avons déjà cité un échantillon de sa description), « la poésie de la grosse vie plantureuse, de la chair satisfaite et dévergondée, de la joie brutale et gigantesquement épanouie [2] ». De la théorie Taine passe à l'application et il choisit la *Kermesse* de Rubens. La démonstration serait vraiment admirable si toute la peinture des Pays-Bas se réduisait à la *Kermesse* de Rubens, disons même à Rubens et à son école, car on retrouve dans toutes ses œuvres, même religieuses, des traits analogues à ceux de sa *Kermesse*. Mais Van Eyck, Memling sont des peintres aussi et sont des Pays-Bas. Comment ont-ils donc rendu ce prétendu caractère dominant qui tient au sol et au

sculpture et que les statues de la Grèce doivent leur beauté à ses carrières de marbre, nous demanderions si c'est à la finesse de sa terre que les Tanagra doivent une beauté égale, supérieure peut-être, en tout cas de même style.

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 42.
2. *Id.*, t. I, p. 36.

climat et que l'art a pour mission de rendre dominateur? Voit-on dans leurs tableaux « des poitrines et des trognes de brutes débridées et empiffrées, l'essor de l'énergie joyeuse et charnelle, le débraillement et la surabondance de la grosse joie, le triomphe de la bestialité humaine », pour emprunter à Taine ses expressions de choix[1]? Saints personnages assistant à l'agonie du calvaire, saintes aux figures amaigries par la douleur et creusées par les larmes, vierges au pur sourire enveloppées dans vos longues robes aux plis sévères, anges en adoration qui touchez vos instruments de musique avec tant d'amour et de douceur qu'on se sent déjà pénétré comme par une céleste mélodie, n'êtes-vous donc pas flamands aussi? Eh quoi! le sol des Pays-Bas, au XIVe siècle, n'était-il pas encore formé d'alluvions, n'y avait-il pas « l'eau qui fait l'herbe, qui fait le bétail, qui fait le fromage, le beurre et la viande, qui, tous ensemble avec la bière, font l'habitant », et lequel de ces éléments manquait-il, ou plutôt quel autre élément, quel autre sol, quel autre climat, quel autre horizon, quel autre ciel vous ont donné ces corps si différents de ceux que nous dépeignent Taine ou Rubens, cette expression plus différente encore? Ce ciel, cet horizon, nous les connaissons, nous avons consacré cette étude à les définir, ce sont ceux de la pensée, ceux du milieu intellectuel. Le caractère dominant que l'art a pour but de rendre dominateur, c'est là qu'il faut le chercher et non dans le sol ou dans le climat, et c'est pourquoi, alors que le sol et le climat n'ont pas changé, lui a pu changer[2].

1. *Philosophie de l'art*, 3e éd., t. I, p. 42.
2. Tout ce qu'on peut accorder à Taine et à ses disciples, c'est

Quant à la musique et à la littérature, en tant qu'arts, n'échappent-elles pas totalement aux influences physiques du sol et du climat, à moins qu'on ne veuille rechercher dans la densité et l'hygrométrie de l'air la cause déterminante des diverses formes de musique? Si l'influence du climat se fait sentir sur elles, ce n'est qu'au travers de la race et par l'intermédiaire de l'esprit, c'est là un mode d'influence que nous avons étudié ailleurs et qui, en tout cas, ne trouble en rien l'économie de la thèse historique que nous soutenons.

Des influences artistiques ou imitations.

N'en est-il pas différemment de ces autres influences d'où résultent les imitations? Les imitations ne sont-elles pas des influences exercées pour ainsi dire d'œuvre d'art à œuvre d'art, non pas sans doute sans le consentement de l'esprit, mais sans son intervention? Par impuissance, par paresse ou par habitude il se contenterait de reproduire certaines formes d'art, et dès lors les œuvres ainsi mises au jour n'auraient rien de lui, ne refléteraient aucun de ses traits, il ne les aurait pas vraiment enfantées.

C'est là au fond la seule objection sérieuse qu'on nous adresse, notons de suite qu'elle s'applique à l'im-

que le type de la race se retrouve dans les œuvres du peintre, le type flamand, par exemple, et cela est tout naturel puisque l'artiste a sous les yeux des hommes de cette race; mais un type n'est pas une expression et il est susceptible de plusieurs; or c'est dans cette expression que résident l'art et le style. N'oublions pas que, pour Taine, l'art du peintre consiste à représenter des corps, à rendre dominateur le caractère physique dominant de la race : ici donc, s'il manque de goût, il reste logique, et nous avons vu que, pour avoir du goût, sa théorie exigeait qu'il cessât de l'être.

mense majorité, pour ne pas dire à la totalité des œuvres d'art, car où rencontrer un art véritablement original, où trouver une œuvre qui n'emprunte à une autre quelques-uns de ses éléments, un peuple qui n'ait reçu de quelque autre cette étincelle qu'il communiquera à son tour? Là encore, comme pour la vie, comme pour la pensée, il faut remonter à un premier branle, faute duquel rien n'eût jamais existé. Il y a, nous semble-t-il, dans l'étendue même de l'objection un premier germe de réfutation sur lequel nous reviendrons.

Mais si aucun art n'échappe aux influences, s'il y a, sous les diverses formes d'art successives, comme une trame qui les réunit et un enchaînement que découvre l'étude, on n'appelle proprement imitation que l'influence qui amène entre deux œuvres une ressemblance frappante, visible de prime abord. On sent déjà ce qu'il y a d'un peu arbitraire dans cette définition et combien la ligne de démarcation entre l'influence, à laquelle aucun art n'échappe, et l'imitation est fragile et incertaine. Tel verra une imitation là où l'autre ne reconnaîtra qu'une influence, selon que les ressemblances ou les dissemblances auront plus frappé l'un que l'autre, car l'identité absolue ne se rencontre guère, même pas dans la copie.

*
* *

En prenant le mot dans le sens courant de ressemblance entre deux choses, étudions d'abord les conditions de l'imitation, nous rechercherons ensuite si, dans ces conditions mêmes, ne se trouve pas la réponse à l'objection qu'on nous oppose.

Subir une influence, quand on est exposé à plusieurs, n'est pas le fait d'un esprit absolument passif; il y a dans ce fait même une part de l'activité propre de l'esprit qu'il importe de mettre en relief; un esprit entièrement passif ou ne subirait aucune influence, ou les subirait toutes indistinctement; or, dans l'histoire de l'art en particulier, il est loin d'en être ainsi; nous voyons, selon les époques, des influences différentes agir ou prédominer. A chaque époque, entre les mille influences qui pourraient agir, entre les mille objets et les mille formes qu'on pourrait imiter, l'esprit fait un choix, et dans ce choix réside déjà une part d'activité propre.

Ce qui détermine ce choix, c'est une certaine affinité entre l'esprit et l'objet vers lequel il se porte. Nous avons tous pu en faire l'expérience (et nous avons le droit de l'invoquer, puisque nous avons reconnu que les lois psychologiques qui s'appliquent à chacun de nous, s'appliquent aussi aux nations et en éclairent l'histoire), combien d'œuvres nous ont frappé à un moment qui nous laissent indifférents plus tard, et combien d'autres nous attachent devant lesquelles nous restions insensibles [1]. Les œuvres n'ont pas changé, c'est donc nous qui avons changé; l'apprentissage de la vie, la joie, la douleur, l'instruction, ont éveillé en nous quelque chose qui sommeillait, et dès lors l'affinité existe entre nous et l'œuvre : nous la remarquons d'abord, bientôt nous la comprenons. Mais ce n'est là qu'un premier pas, si l'affinité est plus grande, on ne se borne plus à comprendre, on admire et dès lors on veut imiter.

1. « Les choses et les objets que je revois, dit Montaigne, me semblent toujours d'une fraîche nouvelleté. »

On a dit : « Comprendre, c'est égaler[1] », et en effet il faut, pour comprendre parfaitement, une certaine égalité, une certaine similitude d'esprit, sinon de génie, avec le créateur [2]. Beaucoup de personnes le sentent si bien qu'elles sont fières de leurs admirations et font volontiers parade de celles même qu'elles n'éprouvent pas [3]. Mais on peut dire aussi que « comprendre et admirer, c'est vouloir égaler ». L'œuvre en présence de laquelle on se trouve non seulement se révèle à vous, mais *vous* révèle à vous-même, c'est *votre* propre génie qu'elle vous fait découvrir. Ainsi le Corrège en présence d'un tableau de Raphaël s'écriait : « Et moi aussi, je suis peintre! »

Descartes exposait une vue profonde en disant que

1. Cousin disait : « N'a-t-on pas besoin, pour sentir un auteur, non de l'égaler sans doute, mais de lui ressembler en quelque degré? » (*Du beau, du vrai et du bien*, 6e leçon) — à plus forte raison pour l'imiter.

2. Un Chinois ou un nègre qui visitent Paris ne sont pas frappés par les œuvres que l'on s'accorde à regarder comme des merveilles, mais par les spectacles burlesques, par les œuvres *dont le sujet* est terrible ou sanglant, en un mot par tout ce qui a pour leur esprit plus d'attrait, le reste n'éveille même pas leur attention. Sans même chercher si loin des exemples, un voyageur ne regarde et ne comprend que ce qu'il est *préparé* à comprendre, aussi le plus souvent en présence d'une œuvre d'art, ce qui l'occupe c'est l'histoire, la légende ou plutôt l'anecdote relatives à son auteur, à son possesseur, à l'usage qu'on en a fait ou à ce qui s'y est passé; en présence d'un tableau ce qui l'inquiète c'est le sujet représenté, le nom des personnages, les portraits qui s'y peuvent trouver, quand ce n'est pas simplement le prix qu'il a coûté ou la curiosité de savoir s'il est peint sur bois ou sur toile. L'art échappe le plus souvent aux spectateurs des œuvres d'art. Que si l'art les touche, on verra de suite leurs préférences ou leurs répulsions se diriger, comme l'aiguille d'une boussole, suivant l'orientation même de leur esprit, et cela aura lieu encore qu'elles ignorent et le nom des auteurs et l'époque des œuvres, et en présence d'œuvres représtant le même sujet, c'est-à-dire dans des conditions où tout préjugé est impossible.

3. « C'est un grand signe de médiocrité, dit Vauvenargues, de louer toujours modérément. »

l'admiration devait être placée la première de toutes les passions [1], et Bossuet complétait cette pensée avec beaucoup de justesse en ajoutant : l'admiration mêlée d'amour [2].

Ce que l'on cherche, ce que l'on trouve, ce que l'on admire, ce que l'on aime et par suite ce que l'on imite, c'est ce qui est déjà en vous par quelque côté et de quelque façon. Les préférences et les admirations d'une personne la font déjà connaître.

Voilà comment naissent les imitations, à quelles conditions les influences agissent sur chacun de nous.

Elles ne se comportent pas différemment en présence de cet esprit plus général que nous avons appelé l'esprit de chaque époque; elles n'agissent sur lui qu'autant qu'il existe, qu'il préexiste des affinités entre lui et ce qu'il imite.

Chaque époque est environnée d'influences ou plutôt de choses capables de devenir des influences et quelques-unes seulement se développent, de même que dans l'air flottent ces autres influences, germes de toutes les maladies, et auxquelles heureusement beaucoup échappent. C'est qu'ici et là il faut une disposition, une prédisposition pour ressentir l'influence; le fait de la ressentir, à lui tout seul, est donc déjà révélateur. Ainsi qu'un acide mis en présence de tel corps reste sans action, tandis qu'il agit sur tel autre et révèle l'existence du métal qu'il contenait, ainsi dans l'art telles ou telles influences, selon qu'elles agissent ou non, qu'elles agissent plus ou moins, qu'elles agissent dans tel ou tel sens, comme des pierres de touche, révèlent dans les

1. *Les passions de l'âme*, 2e partie, art. 53.
2. *De la connaissance de Dieu et de soi-même*, chap. I, VI.

esprits la présence de certaines tendances, elles en indiquent la nature ou la trempe.

Mais les influences proprement artistiques, les seules dont nous parlons maintenant, sont celles qui viennent de l'art, et partant du style des œuvres d'art d'un autre pays ou d'une autre époque. Celles qui peuvent venir ou du sujet ou des formes de ces œuvres (nous en parlerons plus loin) ne viennent pas directement de l'art et n'agissent pas directement sur l'art. Or, le style étant l'image et l'expression d'un esprit, quand on imite l'art d'un pays ou d'une époque, c'est qu'il y a affinité, accord, ressemblance entre l'esprit de ce pays ou de cette époque et l'esprit de ceux qui imitent; c'est qu'il y a entre ces deux esprits des tendances communes, et, puisque les esprits sont formés par les idées, c'est qu'il y a entre ces deux esprits certaines idées communes ou tout au moins analogues. Ainsi les imitations nous font connaître les sympathies et, pour ainsi dire, les amitiés de l'esprit, et par suite l'esprit lui-même, car « qui se ressemble, s'assemble » et le proverbe est vrai : « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es. »

Dès lors les influences d'où résultent des imitations n'empêchent pas les œuvres d'art, même influencées, de rester l'image et l'expression de l'esprit d'une époque et d'un peuple et par suite le lien sur lequel reposent nos inductions n'est pas rompu. Ceux qui rêvent un art national qui ne serait influencé par rien d'étranger, alors même que l'esprit national subirait une influence étrangère, ne songent pas que cet art cesserait précisément alors d'être l'image de l'esprit national. Il nous suffit de savoir qu'il faut, pour atteindre l'art, qu'une influence ait pénétré l'esprit, ou bien que cet esprit,

sous l'action d'une autre cause quelconque ou par le fait de son propre développement, se soit modifié en tel sens et de telle sorte qu'une affinité se soit, à un moment donné, révélée entre lui et l'esprit de ceux dont l'art influence le sien.

Si les arts, même ceux où l'imitation se fait le plus directement sentir, restent l'image et l'expression de l'esprit d'une époque, l'unité de style que nous avons constatée entre les divers arts chez un même peuple à une époque donnée ne sera pas rompue. C'en est à la fois la conséquence et la preuve. Elle ne sera pas rompue, alors même que l'influence ne s'exercera que sur un seul art, c'est ce qui arrive souvent, car l'imitation a généralement pour motif ou la supériorité d'un artiste ou la découverte de certaines œuvres d'art. Dès lors l'art dont on a découvert des modèles devrait seul être influencé, les autres restant indifférents à un changement provoqué peut-être par un simple cas fortuit. Or il n'en est pas ainsi, il n'en a jamais été ainsi, les arts restent étroitement liés ensemble, il n'y a jamais changement de style dans l'un sans qu'on ne constate dans tous les autres un mouvement correspondant.

A la Renaissance on découvre des fragments d'architecture et de sculpture, aussi ces deux arts sont-ils tout d'abord fortement influencés, mais la peinture se transforme aussi et les quelques débris de peinture antique retrouvés alors ne rendent pas compte d'un si grand changement [1]; quant à la musique, quel hymne à

1. Pompeï n'était pas encore découvert et si quelques peintures comme celles des bains de Titus ont pu inspirer Raphaël pour ses loges, elles ne suffisent pas à rendre compte de tous les changements dont la peinture est l'objet à cette époque.

Apollon avait-on découvert alors qui pût l'influencer? Et cependant la polyphonie du moyen âge se transforme, la mélodie s'y développe, le récitatif apparaît avec une grandeur, une simplicité, une vérité d'accent qui fait penser à l'antique, bien que l'antiquité n'en donne pas d'exemples; l'accompagnement instrumental est introduit et se substitue peu à peu à l'accompagnement vocal, laissant ainsi à la ligne de chant plus de relief et de naturel — tout un ensemble de changements dans l'explication desquels il nous est impossible d'entrer ici, mais qui se peuvent résumer ainsi : tandis que les formes musicales, c'est-à-dire la technique, les modes, les accords, etc., s'écartent de plus en plus de celles de l'antiquité (car sous le style si différent du moyen âge on les sentait cependant encore voisines) le style musical, lui, se rapproche de plus en plus, sinon de l'antique, du moins de l'expression des styles des autres arts qui ont subi directement l'influence de l'antiquité; seulement, il faut le reconnaître, le travail se fait plus lentement, d'une façon moins absolue et la musique reste longtemps, même en Italie, une survivante du moyen âge attardée au milieu de la Renaissance [1].

Aux XIVe et XVe siècles la sculpture flamande avait influencé la nôtre, mais notre peinture et surtout notre musique avaient, elles aussi, reçu l'influence flamande. Au XVIe siècle tous les arts, bien que dans des proportions différentes, sont influencés par l'Italie.

Ces exemples suffisent à montrer que l'unité entre les

1. Les principaux auteurs de cette transformation musicale sont Peri, Caccini, Emilio del Cavaliere entre 1550 et 1600, tandis que Palestrina (1524-1594), tout en l'épurant sous l'action de la Renaissance, reste fidèle au style musical du moyen âge.

styles des différents arts subsiste nonobstant les influences et sous leur action même, et que, si elle peut être parfois relâchée, elle tend sans cesse à se refaire. C'est qu'en effet les arts, même influencés, restant l'image et l'expression de l'esprit d'une époque, il y a unité entre les tendances révélées par le style des œuvres qu'on imite et les tendances générales de l'esprit d'une époque et d'un peuple. Cette unité, ou plutôt cette concordance qui est, nous l'avons vu, la condition même de l'imitation, ne saurait être détruite par elle.

Aussi n'est-il pas rare de voir l'imitation d'un pays ou d'une époque s'étendre non seulement d'un art à l'autre, mais jusqu'aux usages, aux institutions, à la philosophie de ce pays ou de cette époque et finir par embrasser presque tous les domaines de la pensée et de l'action.

Faut-il voir dans l'unité et la généralité de ce mouvement un simple parallélisme dont le prestige artistique, l'entraînement de la mode suffiraient à rendre compte, n'en faut-il pas plutôt chercher la raison profonde dans une communauté de tendances qui, ici et là, permettent et favorisent le développement des mêmes choses, tendances qui ici les ont créés, là les font imiter?

Pour prendre un exemple, le développement des études du droit romain, son influence sur nos institutions du moyen âge, la façon dont il s'y adapte d'abord, dont il les pénètre ensuite, dont il les modifie enfin, rapprochée de la façon dont l'art romain d'abord presque absorbé par l'art gothique, s'adapte ensuite à lui, puis le pénètre et enfin le transforme [1], n'est-elle qu'une coïncidence

1. La marche est la même : les adages du droit romain sont d'abord enchâssés dans le droit coutumier comme les camées antiques dans certaines pièces d'orfèvrerie du XIIIe siècle, comme

de deux mouvements indépendants ayant des causes différentes : d'une part l'influence des légistes et du pouvoir royal, de l'autre la séduction exercée par l'Italie de la Renaissance sur les artistes? S'il n'y avait que deux ou trois exemples de pareilles concordances, on pourrait à la rigueur tenir ce langage, mais ces concordances se rencontrent à chaque pas et par leur répétition et leur nombre excluent l'idée de coïncidence.

Comment expliquer cette autre concordance qui aujourd'hui existe en sens précisément contraire? Pourquoi, tandis que l'art se retourne plus ou moins vers le moyen âge, dans un domaine cependant bien différent et bien moderne, certaines des institutions du moyen âge, qui naguère encore n'inspiraient comme l'art de cette époque que le mépris, retrouvent-elles une certaine faveur? Comment expliquer qu'en Angleterre où les vieilles coutumes se sont conservées, malgré toutes les transformations du plus moderne des peuples, l'architecture gothique, elle aussi, ait été moins touchée par la Renaissance, à peine délaissée pendant un siècle, et qu'elle ait trouvé un terrain favorable sinon pour revivre, du moins pour ne pas mourir?

Et nous pourrions multiplier ces exemples, parler de la forte empreinte romaine de l'Allemagne, témoignée à

les colonnes et les fragments de sculpture romaine dans les églises romanes, mais sans action sur ce qui les entoure; plus tard les décisions du droit romain, détournées de leur objet premier, sont invoquées en faveur d'autres décisions pour lesquelles elles n'étaient point faites, de même que des motifs ou des ordres empruntés à l'antique étaient apposés aux murs des édifices dont la structure restait gothique; plus tard enfin le droit romain, compris et interprété pour lui-même et dans son vrai sens, agit sur notre législation et la modifie, absolument comme l'architecture romaine modifie la nôtre jusque dans sa structure.

la fois par le développement du droit romain et de l'architecture romane, puis longtemps voilée par les principes différents des coutumes et des styles du moyen âge, reparaissant enfin sous un jour nouveau en conservant encore beaucoup du moyen âge lui-même. Mais ne suffit-il pas de rappeler l'époque de la révolution? Alors que l'antiquité exerçait une grande influence (plus grande même qu'à la Renaissance) sur tous les arts, n'a-t-on pas cherché dans cette même antiquité un modèle pour les usages, les institutions et même le culte, toutes ces nouveautés qu'on se flattait de créer en même temps qu'on se faisait gloire de les imiter de Rome ou d'Athènes? De nos jours enfin, si les arts du Nord, la musique allemande en particulier, accueillis avec tant de faveur ou d'engouement par le public, exercent tant d'influence, les systèmes ou les rêveries philosophiques, les œuvres littéraires de ces mêmes pays ne sont-ils pas accueillis avec un égal empressement?

Tant de mouvements parallèles entre des choses si différentes, ne vont pas sans être liés ensemble, il y a une impulsion unique qui les détermine et les dirige. C'est en vain qu'on voudrait expliquer ces faits en disant que les hommes qui importaient par exemple le droit romain en ces pays, y apportaient aussi le goût des arts romains et toute la culture romaine; c'est en vain aussi qu'on prétendrait que l'attention, attirée sur un point d'une civilisation, s'étend de proche en proche et se porte sur tous les autres.

Sans doute toutes ces causes agissent, il est superflu de le dire, il serait inutile de le nier, elles peuvent aider, hâter les mouvements d'ensemble que nous signalons, elles ne suffisent pas à en rendre compte. Il faut quelque

chose de plus général et de plus profond pour les expliquer, et c'est que l'impulsion qui porte vers les arts d'un autre pays ou d'une autre époque n'est qu'un cas particulier d'une impulsion plus générale qui porte vers l'esprit de ce pays ou de cette époque et par suite vers ses institutions, vers sa philosophie, vers tout ce qui est l'œuvre de cet esprit et en porte la marque. Il y a donc certaines dispositions intimes des esprits qui les rapprochent parfois d'autres esprits éloignés d'eux par l'espace ou le temps et les éloignent d'autres esprits qui semblaient plus voisins d'eux.

En effet et inversement, s'il n'y a pas ces dispositions et cette affinité, malgré la mise en contact de deux civilisations, l'influence ne se produit pas : rappelons-en quelques exemples.

Pendant des siècles, l'Italie a eu sous les yeux les monuments romains; elle vivait au milieu d'eux, mais elle n'en comprit bien l'esprit qu'à la Renaissance, et dès lors elle les imita.

Le XVIII[e] siècle a eu sous les yeux tous les chefs-d'œuvre du moyen âge que nous admirons, et bien d'autres que la révolution a mutilés ou détruits : il n'en a compris ni l'esprit ni le style. Il faut lire comment Voltaire, qui se flattait pourtant de connaître *l'esprit des nations*, en parlait. On peut voir par la façade de la cathédrale d'Orléans, comment on les imitait. Il n'y avait pas entre l'esprit du moyen âge et celui du XVIII[e] siècle d'affinités suffisantes. L'incapacité d'imiter venait de l'impossibilité de comprendre [1]. « *Barbarus ego sum quia non intelligor illis* », disait Ovide au milieu

1. Au delà de la Manche où régnaient cependant aussi les théories classiques, mais où l'esprit du moyen âge s'était conservé plus

des Scythes, « comme ils ne me comprennent pas, ils me traitent non seulement d'étranger, mais de barbare », et qui donc songera jamais à imiter un barbare! Tel a été longtemps le sort du moyen âge parmi nous, mais enfin, l'esprit du XVIII[e] siècle ayant vieilli à son tour, nous nous sommes approchés de ce *barbare*, nous avons prêté l'oreille à son langage étrange, peu à peu nous l'avons compris, nous avons découvert entre lui et nous des affinités que nous ne soupçonnions plus, nous avons commencé à l'admirer et de suite nous l'avons imité.

« Dans la première partie du XVII[e] siècle, écrit M. H. Lemonnier,... la France était appelée à se trouver en rapports plus ou moins étroits avec les peuples voisins : l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, les Pays-Bas et l'Italie. C'étaient précisément les seuls qui, à des degrés différents, comptaient dans la civilisation européenne. Mais notre pays se tourna *très inégalement* vers chacun d'eux. » Quelle fut la raison de cette inégalité? « On sait combien peu l'imagination anglaise eut prise sur la nôtre. Pourtant les relations furent fréquentes avec la Grande-Bretagne... et de plus elles étaient de celles qui paraissent appelées le mieux à fondre l'esprit de deux sociétés.... Malgré les luttes politiques et militaires, il y avait bien plus accord d'idées et de goûts entre nous et l'Espagne[1] », aussi l'influence de l'Espagne se fit-elle sentir dans la littérature et dans les arts.

vivace, la disposition à comprendre, par suite à admirer, persistait davantage.

1. *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 60 et suiv.

Voici un autre exemple bien significatif encore : après avoir énuméré tous les mérites de Rubens, son séjour et ses œuvres en France, les convenances de son talent avec la société de ce temps, le même auteur conclut ainsi : « *Rien n'y fit*. Rubens passa presque inaperçu ; ses grandes compositions ne produisirent pas l'impression profonde qu'elles nous causent aujourd'hui », mais en voici la *seule* véritable raison : « L'entraînement de nos artistes... vers l'école raisonnable, pondérée. Rubens leur sembla... *trop peu classique*.... Il était trop *extérieur* pour un monde qui vivait beaucoup de la pensée [1] ».

*
* *

Il est impossible de mieux démêler la raison secrète des influences ; aussi est-on surpris quand on voit au sujet de la Renaissance émettre des idées toutes différentes, tout opposées. La renaissance de l'antiquité ne fut qu'une influence, s'exerçant avec plus d'amplitude, mais dans les conditions ordinaires. Toutefois cette influence ayant été considérable dans le passé, puisque tout le mouvement classique s'y rattache, l'étant encore de nos jours, puisque l'antiquité, au point de vue littéraire au moins, forme toujours la base de l'instruction supérieure, il convient de nous y arrêter quelque peu.

Notons de suite que nous n'examinons pas, ici du moins, la question de savoir si cette influence a été favorable ou nuisible au développement ultérieur de notre esprit, de notre civilisation. C'est là une question

1. *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 71.

théorique analogue à celle de savoir s'il n'eût pas mieux valu pour nous que César ne conquît pas la Gaule; historiquement le fait est qu'il l'a conquise. Contre l'influence de l'antiquité, il s'est produit en notre siècle une réaction, ceux qui en ont été les initiateurs et les champions, emportés à la fois par un enthousiasme bien justifié pour l'art du moyen âge et par un mépris trop mérité pour celui de leur temps, ont, à notre avis, quelque sympathie que nous inspirent leurs idées, dépassé les justes limites de la vérité. C'est plus froidement qu'aujourd'hui certains auteurs s'appliquent à la Renaissance; leur opinion repose plutôt sur des raisonnements : « La Renaissance et l'antiquité ont, dit-on, lourdement pesé sur notre art. Elles ont modifié les conditions normales et naturelles de son activité, par la contradiction qu'elles ont créée entre lui et le monde réel.... Elles ont affaibli et même entravé la manifestation des tempéraments nationaux, en imposant à tous une esthétique unique et abstraite, sans affinité le plus souvent avec les caractères de la race.... Elles l'ont entraîné parfois non seulement à s'isoler de la société, mais à se mettre en opposition avec elle, à avoir presque la prétention de la régenter, au nom d'un *idéal* qui n'avait rien de commun avec ses *idées* [1] ». Cette contradiction, cette opposition, cette absence d'affinités, il les faut montrer. Or quelle preuve a-t-on qu'il n'existait pas d'affinités entre l'antiquité et la France du XVIe siècle?

La domination romaine n'avait-elle pas longtemps régné en Gaule et laissé dans les esprits des traces ana-

1. H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 20.

logues à celles qu'elle imprimait dans le sol [1]? Charlemagne et ses successeurs ne se présentèrent-ils pas aux populations comme les héritiers des empereurs romains? La langue latine n'était-elle pas la mère de la nôtre et ne demeurait-elle pas la langue des lettres et des sciences? Or nous avons dit toute l'influence de la langue sur les idées et des idées sur l'esprit. L'art roman n'avait-il pas été déjà tout pénétré par l'art romain et, durant tout le moyen âge, l'antiquité n'était-elle pas restée la base de l'instruction et de la science? Il est vrai que, si l'on en parlait beaucoup, on cherchait moins à s'en approprier l'esprit, mais elle demeurait voisine. On ne saurait donc s'étonner qu'un jour ces affinités latentes se soient réveillées sous l'action de diverses circonstances, aient grandi et amené un rapprochement plus complet [2].

Telles ne sont pas les questions que ces auteurs examinent; la contradiction entre l'art et le milieu, c'est autrement qu'ils la présentent; dans l'œuvre d'art, en effet, c'est moins au style qu'aux sujets qu'ils s'attachent, aussi choisissent-ils presque tous leurs exemples dans la peinture, ils y trouvent des sujets empruntés à l'antiquité au lieu de l'être à la vie du XVIIe siècle, voilà la contradiction. — Qu'importe? répondons-nous, la peinture est-elle faite pour nous représenter uniquement ce que nous voyons tous les jours? Autant prétendre que

1. Nous ne faisons pas seulement allusion aux monuments, mais aux voies romaines.

2. Les pays sur lesquels Rome avait eu moins d'action, dont la langue n'offrait pas avec le latin la même parenté, présentant avec l'antiquité moins d'affinités, furent plus lents à ressentir et ne ressentirent que plus faiblement l'influence de la Renaissance, ainsi l'Allemagne et l'Angleterre. L'Italie au contraire, plus proche à tous les points de vue, la ressentit la première et le plus complètement.

les peintres français contemporains qui voyagent cessent d'être français, quand ils ne peignent plus la France. On voyageait alors dans l'antiquité, et, pour s'en rapprocher, on allait en Italie, comme on s'embarque aujourd'hui pour les brumes du nord et le choix des régions vers lesquelles on se dirige est à lui seul déjà significatif. Quant aux « Louis XIV coiffés d'une perruque, mais vêtus d'une cuirasse romaine », on ne saurait affirmer que Louis XIV n'ait pas quelque jour porté effectivement ce costume, et alors où serait la contradiction entre l'art et la réalité? Tout ce que nous avons dit sur le peu d'importance du sujet et la valeur du style répond à cette objection. L'affinité n'a pas à exister entre les sujets qu'on a sous les yeux et ceux qu'on imite, mais entre les esprits qui les conçoivent.

D'après ces auteurs (et ici nous touchons au vif de la question) cette affinité ne pouvait pas exister entre l'antiquité et le xvie siècle : « Il y avait sur un point fondamental d'inspiration une véritable rupture et non plus seulement un désaccord. L'esthétique moderne retournait au paganisme : or le siècle demeurait chrétien [1]. »

Cette objection peut paraître décisive, on peut la croire plus écrasante encore pour nous qui avons cherché dans la religion l'un des éléments essentiels à la formation de l'art, même de l'art profane. Mais raisonner ainsi serait oublier ce que nous avons pris soin de développer précédemment : la généralité d'abord des idées qui contribuent à la formation du style; ensuite le rôle de la religion consistant non pas tant à décider seule du style, qu'à permettre aux autres idées qui, avec elle, contri-

1. H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 17.

bueront à sa formation, de s'unifier, de se hiérarchiser; la signification enfin du style lui-même que nous avons présenté moins comme l'expression directe d'idées que comme l'expression d'un esprit formé par des idées auxquelles il est redevable de son tour et de ses tendances.

Un tour et des tendances d'esprit analogues, sinon identiques, peuvent donc être le résultat d'idées sinon très différentes, du moins assez dissemblables. Il y aura alors des affinités suffisantes entre les deux esprits pour qu'ils se rapprochent, mais ils ne s'identifieront pas complètement et la marque de la différence subsistera toujours dans le style.

On l'a dit avec justesse à propos du catholicisme et du protestantisme : « Quand il s'agit surtout d'étudier les dispositions intimes des âmes pour mieux connaître les aptitudes des intelligences, il n'y a pas un écart considérable d'une croyance à l'autre[1]. » Entre le paganisme et le Christianisme la différence, l'opposition même, sont certes beaucoup plus grandes, mais qui oserait soutenir qu'il n'y a pas, dans quelques-unes au moins de ces dispositions intimes de l'âme qui font les aptitudes des intelligences, des points de contact ou de rapprochement? Ce ne sont pas les mœurs, c'est-à-dire la morale en action, qu'il faut consulter sur ce point, nous avons dit que d'elles ne dépendait pas directement l'art, ce sont bien plutôt les idées. Or la prédominance dans la vie publique et privée du sentiment religieux, une conception surnaturelle des choses, se traduisant sans doute souvent par des pratiques ou des superstitions grossières que le Christianisme devait abolir et

1. H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 112.

proscrire, étaient familières à l'esprit antique, avaient présidé à sa formation [1]; jusque dans certaines de ses fictions on retrouve un fond de traditions qui lui sont communes avec le Christianisme, ce sont là des affinités, incomplètes sans doute, mais réelles entre l'antiquité et le Christianisme, en tous cas l'antiquité, malgré sa mythologie, était moins opposée au Christianisme que ne le sont certaines tendances d'esprit de date plus récente, positivistes, matérialistes ou naturalistes, même lorsqu'on les colore de panthéisme évolutionniste [2].

A côté de la religion païenne il y avait la philosophie qui avait contribué, elle aussi, à la formation de l'esprit et par suite de l'art antique; si toute cette philosophie n'a pas donné, était incapable de donner naissance au Christianisme, comme on l'a plus d'une fois montré [3], si, par quelques-uns même de ses principes elle lui était radicalement opposée, par plus d'un point elle se rapprochait de lui, et le lien, pour n'être pas un lien de

1. C'est un point qui a été particulièrement mis en lumière dans *la Cité antique,* de Fustel de Coulanges. Mais n'avons-nous pas le témoignage de saint Paul lui-même qui, s'adressant aux Athéniens, leur dit : « *Per omnia quasi superstitiosiores* (δεισιδαιμονεστέρους) *vos video* »? (*Actes*, XVII, 22) Et le contexte prouve que le mot n'est pas pris dans un sens péjoratif.

2. J. de Maistre, soit dans les *Soirées de Saint-Pétersbourg*, soit dans le *Traité sur les sacrifices*, s'est appliqué à montrer combien les erreurs même du paganisme étaient plus voisines des vérités chrétiennes que les systèmes des philosophes du XVIII[e] siècle, dont l'action délétère s'est fait surtout sentir sur le style au XIX[e] siècle.

3. Voir, par exemple, Thamin, *Saint Ambroise et la morale chrétienne au IV[e] siècle.* N'est-il pas étrange et instructif à la fois de voir certains auteurs disposés, quand il s'agit de religion, à relever les analogies entre le Christianisme et l'esprit antique, quelques-uns allant même jusqu'à ne considérer le Christianisme que comme une résultante de la pensée grecque, insister, quand il s'agit d'art, sur la différence, l'opposition entre le Christianisme et l'esprit de l'antiquité?

filiation, n'en existait pas moins entre elle et lui. C'est ce que prouve la manière constante dont les Pères de l'Église convertissent au Christianisme les vieilles maximes des grands maîtres de l'antiquité, comme ils convertissaient les esprits et les cœurs, en les orientant autrement.

L'art de cette époque rend particulièrement sensible ce travail, sans parler des figures antiques converties en emblèmes des croyances nouvelles dans les catacombes, les basiliques elles-mêmes se convertirent en églises : fûts de colonnes, chapiteaux et corniches, tous les débris de la vieille civilisation qui tombaient étaient relevés par les chrétiens et orientés vers le Christ. Ainsi l'antiquité comme enchâssée dans le Christianisme se conservait à travers le moyen âge.

La Renaissance en un sens n'était donc pas pour le Christianisme une nouveauté, mais un retour à ses origines, aussi l'Église fut-elle la première à l'accueillir et à la favoriser, car c'était elle qui, dans la société du moyen âge, était restée la plus fidèle au souvenir de l'antiquité. Elle ne vit, entre elle et l'antiquité au point de vue intellectuel du moins, aucune des oppositions que certaines conséquences ultérieures, nullement nécessaires du reste, de la Renaissance ont amené plusieurs esprits de notre siècle à formuler.

C'est la pensée des pères de l'Église et de Bossuet [1] que, tandis que le peuple juif préparait la partie divine du Christianisme, les peuples païens, en particulier les Grecs et les Romains, en préparaient le triomphe, non seulement par la conquête matérielle du monde, mais

1. Saint Augustin; Bossuet, *Histoire universelle.*

par la création d'une forme intellectuelle capable de s'y adapter et capable d'être comprise et admirée de tous. Aussi ne faut-il pas être surpris de voir l'Église adopter pour son administration le modèle romain, pour sa liturgie les langues grecque et latine [1], pour sa musique les chants antiques à peine modifiés, pour son architecture le plan des basiliques et les débris des temples païens. Malgré toute la répulsion que devaient inspirer des persécuteurs et des cultes ennemis, on leur emprunte tout, on ne garde rien de la langue, de l'architecture, ni de la musique juive, remarquable cependant. Cela dure douze siècles : le style roman laisse très reconnaissables les éléments romains dans tous les arts, et l'on parle après un tel exemple, d'antagonisme entre l'esprit antique et l'esprit chrétien, et l'on proclame que la seule forme chrétienne de l'art est le style gothique!

C'est là une illusion, mais, si répandue, qu'il n'est peut-être pas inutile d'en rechercher les causes.

Le nombre, l'importance et la beauté des édifices religieux de cette époque dans nos contrées nous habituent à les considérer comme les seuls élevés au vrai Dieu. C'est là une impression que ne ressent pas un Italien par exemple, habitué à voir ses églises ou dans le style roman ou dans le style classique, c'est-à-dire presque toujours sur le modèle antique. De là à s'imaginer que cet art si original a été créé par le Christianisme, il n'y a qu'un pas; il apparaît comme vierge de tout usage profane et cependant hôtels de ville, universités, bourses

1. « Le latin avait toujours été la langue de l'Église en même temps que celle de la science pour la chrétienté entière; sans effort ni raideur pédantesque il reparut avec toute sa valeur littéraire. » (Gebhart, *Revue des Deux Mondes,* 15 nov. 1885, p. 365.)

de commerce, maisons de marchands ou de bourgeois, granges et fermes, tout était bâti dans le style des cathédrales.

La même observation s'applique à la musique de cette époque dont le style vocal nous semble si exclusivement religieux, c'est que les messes ou les motets nous sont plus connus que les madrigaux qu'on écrivait cependant du même style et nous pourrions citer bon nombre de chansons très profanes dont la musique ressemble fort au plain-chant d'église [1]. Les œuvres d'art religieuses nous sont mieux connues parce qu'elles sont plus belles et mieux conservées par la grande gardienne de toutes les traditions, l'Église [2]; pour les contemporains, il n'y avait qu'un style servant pour le religieux comme pour le profane.

Seulement, et voici le point essentiel, alors comme dans la cité antique, mais avec toute la sublimité du Christianisme en plus, le religieux et le profane ne se séparaient guère : l'hôtel de ville, le château, la maison ou la ferme avaient, comme l'église, leur niche du saint et, si modestes, si frustes, si rustiques qu'ils fussent, cette partie de l'édifice n'était pas la moins artistique; rayonnement de la religion, l'art en accompagnait toujours les signes comme d'une auréole. Quelquefois même, le temps et la main de l'homme en ont épargné plus d'un exemple, un arbre de Jessé fleuri de têtes

1. Voir le texte et la musique dans *Chansons du XVe siècle*, publiées par Gaston Paris et A. Gevaert.

2. Grâce à la chapelle Sixtine, la musique palestrinienne d'église est restée vivante jusqu'à nos jours. C'est là que Mozart, que Mendelssohn l'ont entendue (voir la correspondance de ce dernier). Mais il y avait une musique palestrinienne profane qui, elle, était morte et qu'on commence à peine à faire revivre.

humaines soutenait et enlaçait de ses rameaux toute la maison, véritable image de la manière dont l'art religieux soutenait et enlaçait l'art profane.

Ces tendances générales d'esprit initiatrices de l'art, dont nous parlions plus haut, que la religion donne seule et qui de là par le style s'étendent jusqu'à l'art profane, elles agissent d'autant plus que l'esprit religieux est plus puissant et que le passage au profane est plus insensible; mais surtout elles agissent d'autant mieux que tout le peuple en est pénétré et que par ce seul fait, on peut dire qu'il y a en tout homme l'esprit d'un artiste.

Si cela s'est rencontré au moyen âge, s'il en est résulté un art plus populaire que jamais, il faut y reconnaître l'influence de la religion, pénétrant tout un peuple et non le privilège d'un style qui aurait seul le don d'être populaire. Si, après la Renaissance, l'art nous paraît perdre peu à peu ce caractère populaire, ce n'est pas l'antiquité qu'il en faut accuser, mais la rupture de la société chrétienne, l'ébranlement, l'affaiblissement et même la disparition des croyances dans le peuple. Toutefois ce travail, destructeur à la fois de la religion et de l'art, a été lent. Au début de la Renaissance, l'art inspiré déjà par l'antiquité, reste toujours populaire; quoi qu'on puisse alléguer, il le reste, bien que dans une mesure toujours plus faible, jusqu'aux grands bouleversements qui ferment le XVIIIe siècle et ouvrent le XIXe [1]; la preuve, c'est que l'inspiration antique est sans cesse modifiée, surtout dans les œuvres humbles, par l'inspiration populaire; de là, dans tous les arts, ces styles si différents dont la succession remplit les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

1. Nous espérons qu'on s'en convaincra en prêtant plus d'attention aux monuments humbles.

Mais, vers la fin du XVIII[e] siècle, il y a comme une seconde renaissance de l'antiquité, plus antique encore [1], plus puissante aussi que la première, parce que l'esprit du peuple est déjà plus affaibli. Quand vient avec la révolution le bouleversement des idées et des croyances, l'antiquité prend de plus en plus d'ascendant sur l'art, l'esprit du peuple n'a plus les qualités ni surtout l'unité nécessaire pour réagir, nous ne disons pas *contre*, mais *sur* cette antiquité afin d'en faire jaillir un style nouveau [2], et comme le style vrai de l'antiquité, s'il peut renaître quand on le transforme, ne peut revivre par lui-même quand on ne cherche qu'à l'imiter, l'antiquité se dessèche et se momifie, ce n'est plus de l'antique, ce n'est pas du moderne, ce sont des formes sans style, il n'y a donc plus d'art.

Cette persistance de l'influence antique est une preuve de plus qu'elle n'était pas contraire à notre esprit. L'affinité sur laquelle repose une influence doit provenir,

1. La première renaissance fut plutôt latine et même italienne; la seconde fut plutôt grecque. Mais le passage même de l'une à l'autre est instructif pour montrer à la fois combien le génie français était profondément classique et comment les influences sont elles-mêmes préparées. On n'est passé à une renaissance grecque qu'après y avoir été préparé par une renaissance latine. Déjà vers la fin du XVII[e] siècle commence à poindre en littérature, avec Racine et Fénelon, cette renaissance grecque qui éclatera dans tous les arts à la fin du XVIII[e] et au début du XIX[e]. Quand elle apparaît c'est que l'esprit du moyen âge s'efface. Cet esprit, si puissant encore lors de la renaissance latine, pouvait s'allier plus facilement à l'esprit romain auquel il se rattachait par tant de liens, mais il était bien moins compatible avec l'esprit grec plus éloigné de lui, plus simple et plus absolu.

2. Si l'Égypte eut alors quelque influence sur notre art, n'est-ce pas parce que son art, voisin de celui de la Grèce par certains côtés, se trouvait par le fait même voisin du nôtre? Bonaparte devait parcourir avec son armée bien d'autres pays, plus voisins géographiquement du nôtre, plus lointains par l'esprit, et dont, par suite, l'influence se fit moins sentir.

disions-nous, d'une similitude entre deux esprits, entre quelques-unes au moins de leurs tendances principales; s'il en est autrement, l'affinité n'est pas profonde, elle est accidentelle, on peut croire qu'elle existe à ne considérer que certains entraînements, mais on reconnaît qu'elle n'est pas véritable parce qu'elle passe et fait place à une autre souvent toute contraire; nous avons connu plus d'une de ces alliances instables avec des esprits qui n'avaient avec le nôtre que des rapports occasionnels, elles n'ont rien engendré de grand ni de durable et elles-mêmes n'ont pas duré. Peut-on parler ainsi de l'influence de l'antiquité, et n'est-ce pas nous diminuer nous-mêmes que de renier les trois siècles de notre histoire littéraire, politique, artistique, pendant lesquels elle s'est fait plus particulièrement sentir? N'est-ce pas précisément ceux qui ont été le plus pénétrés d'antiquité qui ont rendu notre langue plus française?

On accuse l'influence de l'antiquité d'avoir amené finalement la stérilité, cette stérilité nous ne la contestons pas, mais l'influence de l'antiquité en est-elle responsable? Est-ce parce qu'elle nous a aidés tant bien que mal à suppléer au vide de notre inspiration que l'antiquité est coupable de l'avoir tuée? Nous en avons assez dit pour qu'on sache que ce n'est point de l'antiquité qu'est mort l'art, celle-ci l'a longtemps conseillé, elle n'a usurpé sa place que quand il a été trop débile pour la conserver, et le jour où il sera assez puissant pour la reprendre, elle aussi reprendra sa vraie place, celle de conseillère.

Cet honneur et cette place lui appartiennent de droit. En dire les raisons nous éloignerait pour le moment de notre sujet, ce serait faire la justification des études

classiques qu'on n'attaque tant que parce que on les défend mal et sur un terrain où elles ne sont pas défendables. Ce que nous avons dit du style, en qui seul réside l'art, de sa nature incommunicable et inimitable, devrait suffire à répondre à ceux qui prétendent que les études nous rivent à l'antiquité considérée comme représentant le beau absolu. Puisque le beau absolu n'est pas de ce monde (et la diversité des styles le prouve), il faut se contenter du beau relatif, mais dans le relatif il y a des degrés et, pour en juger, il faut rapporter les œuvres à quelque commune mesure bien choisie. L'antiquité classique est ce point de repère nécessaire sans lequel on s'expose à prendre pour la beauté ce qui n'est qu'une puérilité, une contrefaçon, ou une extravagance; il ne s'agit pas de tailler les œuvres sur le modèle antique, mais de les y rapporter, de les y comparer.

Être en possession de cette mesure et connaître ce point de repère, c'est être vraiment un homme et c'est en ce sens que ces études méritent le nom d'*humanités* qu'on s'accorde à leur donner. Elles le méritent encore parce que les Grecs et les Romains peuvent être regardés comme les ancêtres communs de tout peuple civilisé. Elles le méritent enfin parce que étudier les chefs-d'œuvre de l'antiquité, c'est s'élever soi-même jusqu'à cette hauteur qui n'est peut-être pas la plus haute où l'homme puisse atteindre, mais qui est celle où doit être parvenu tout homme digne de ce nom.

Quel que soit le chef-d'œuvre étudié, son étude doit en effet avoir pour résultat et par conséquent pour but, non pas de faire de nous des imitateurs, mais des maîtres; l'admiration seule a parfois cette puissance, nous le

rappelions plus haut. C'est nous-mêmes que le chef-d'œuvre doit découvrir à nous-mêmes, car, en étudiant les autres, on devient soi-même, et l'étude intelligente des maîtres doit conduire à l'originalité et non pas aboutir à l'imitation. Pour mieux comprendre le chef-d'œuvre qu'on admire déjà il se fait en nous un travail qui seul est profitable, nous nous sentons trop bas pour le bien contempler et, soulevés pour ainsi dire par l'admiration, nous nous élevons pour le mieux embrasser, nous gravissons notre propre esprit, comme le voyageur qui, pour mieux contempler un haut sommet, gravit lui-même une autre montagne, et nous arrivons à ces régions supérieures de nous-mêmes où réside vraiment notre originalité, nous nous habituons à y habiter, retenus par l'attrait du beau et, quand nous-mêmes voulons le réaliser, le spectacle que nous avons sous les yeux ne nous écrase pas, ne nous limite pas, mille autres perspectives s'ouvrent à nous sur l'infini.

Tel doit être, tel fut longtemps le rôle de la pédagogie. Aussi s'étonne-t-on de voir certains auteurs s'attaquer à elle jusque dans le passé. Leur premier grief, c'est « le désaccord entre la doctrine esthétique et le milieu,... l'antagonisme latent entre l'éducation intellectuelle et la croyance personnelle [1] ». Nous y avons répondu en montrant que des affinités existaient entre l'esprit antique et l'esprit français, et qu'il n'y avait pas opposition entre lui et l'esprit chrétien : la Renaissance ne s'est donc pas imposée à l'un et n'a pas étouffé l'autre.

1. H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, pp. 13 et 18.

Ce qui a provoqué et fait le succès de cette pédagogie ce sont ces affinités; elle ne les a pas créées, elle n'a fait que les développer.

Une pédagogie en effet, en art surtout, n'a d'action qu'autant qu'elle correspond aux secrètes tendances des esprits, qu'autant qu'elle ne leur est pas imposée. Comprendrait-on qu'une pédagogie eût la vertu de faire réaliser à un artiste une beauté qu'il ne conçoit pas, bien plus une beauté contraire à celle qu'il conçoit? Ou il faut dire que cette pédagogie n'a jamais inspiré une belle œuvre ou reconnaître qu'elle était conforme au génie de l'artiste qu'elle inspirait.

Mais voici un deuxième grief sur lequel on insiste davantage : « Une pédagogie absolue, étroite, immuable, contraire par conséquent à la loi historique de perpétuel renouvellement, dominera l'art : pédagogie d'autant plus lourde et exclusive qu'elle émane d'un corps unique, l'Académie, et se fonde sur une autorité réputée inattaquable : celle de l'antiquité [1] ».

Ce tableau peut être exact, mais il s'applique à notre siècle, à son début tout au moins, et non au XVII[e] siècle, ni même au XVIII[e]. La meilleure réponse qu'on puisse faire est celle que l'auteur même que nous venons de citer formule ainsi, quand il écrit : « Il y a eu autant d'antiquités que de générations successives [2] ».

Où fut donc l'effet immobilisant de cette pédagogie « immuable comme le passé »?

Ce qui a permis à l'influence de l'antiquité d'être si longtemps bienfaisante, c'est précisément la souplesse

1. H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 411.
2. *Id.*, p. 16.

de cette pédagogie qu'on dépeint comme oppressive. Elle le devint du jour où la révolution et l'Empire organisèrent l'enseignement administrativement; elle le devint aussi, du jour voisin de celui-là, où le bouleversement de toutes idées et de toutes choses ruina dans le peuple cette unité d'esprit d'où vient le style. Alors la pédagogie se trouva plus rigide et se trouva sans contrepoids, car le style est le contrepoids nécessaire en même temps que le complément de toute pédagogie : d'oppressive elle devint déprimante. Avec nos habitudes d'école, il nous est impossible de nous rendre compte de la souplesse et de la liberté de l'enseignement ancien. On objecterait en vain ces nombreux livres, ces traités tout pénétrés de Vitruve; qu'on en regarde les gravures, elles répondent déjà moins à la théorie; mais qu'on aille voir les monuments élevés par les auteurs! Le style a repris tous ses droits : si les auteurs agissaient ainsi, qu'on juge de la liberté de leurs élèves!

Mais voici le point capital : l'antiquité était connue, mais incomplètement; on l'imitait surtout *d'après l'idée qu'on s'en faisait*, c'est-à-dire d'après un modèle qui tenait déjà beaucoup de ceux même qui imitaient. Une connaissance incomplète laisse seule le vague suffisant pour donner place et provoquer l'activité de l'esprit et pour permettre l'influence en l'invitant à entrer en mouvement pour suppléer ce qu'il ignore. La preuve, c'est que la connaissance plus approfondie de l'antiquité a modifié en nous cette idée de l'antiquité; elle lui en a substitué une autre qui a même parfois scandalisé les adeptes de la première [1]. Ainsi nous avons acquis une

1. On avait fini par se forger un idéal classique dont il a fallu rabattre : par exemple, on ignorait, on eût refusé d'admettre que

connaissance à la fois plus exacte et plus stérile. En effet une connaissance archéologique, pour employer le mot, tend à éloigner les choses de nous; elle nous tient sans cesse en garde contre le danger de substituer notre esprit à celui des temps ou des hommes que nous étudions. Quels que soient les rapports de leur esprit avec le nôtre, le souci du détail, la seule appréhension du danger, suffisent à creuser des fossés entre nous et elles, et, contrairement à la loi commune, on croit mieux connaître les choses à mesure qu'on se sent plus loin d'elles [1]. Nous n'apprécions pas la méthode [2], nous en constatons

beaucoup de monuments et certaines statues eussent été peints; on ne tenait pas compte suffisamment aussi que les costumes, la faune et la flore antiques transportés chez d'autres peuples, dans d'autres climats, perdaient de leur naturel, prenaient un caractère abstrait qu'ils n'avaient pas pour les Grecs. Vitruve avait cru donner les pures règles de l'art grec, les artistes de la Renaissance croyaient appliquer les pures règles de Vitruve. Dans l'antiquité, on ne distinguait pas les différences de style qui pourtant existent selon les époques et les régions : c'est ainsi que certaines parties de l'art grec sont moins éloignées qu'on eût pu le croire de l'art du moyen âge, d'aucuns vont jusqu'à nous présenter un art grec romantique : les fouilles et l'archéologie rendent sensibles ces divers styles antiques.

1. Cette tendance finit par être dangereuse pour l'historien lui-même, il ne tient plus assez compte de ce qu'il y a de permanent dans la nature humaine, de ce fond commun à tout homme qui rapproche et relie entre elles les choses en apparence les plus dissemblables : « Il est encore plus frappé de tout ce qui nous sépare des anciens que de nos affinités avec eux,... il note soigneusement toutes les divergences, parfois en les outrant un peu,... il en vient par moments à leur attribuer une originalité beaucoup trop grande », c'est ce que remarque très justement M. P. Guiraud à propos de Fustel de Coulanges. (*Fustel de Coulanges*, p. 178.)

2. La précision est une excellente chose, mais si, dans les études scientifiques, historiques, dans toutes celles en un mot qui ont pour but de faire acquérir des connaissances, elle est très recommandable, dans les études littéraires, dans celles qui ont pour but la formation de l'esprit, trop rigoureuse, elle est souvent nuisible, car elle ne laisse pas à cet esprit le jeu nécessaire pour s'assimiler, c'est-à-dire pour transformer les choses, pour les faire siennes en

le résultat artistique, elle rend toute influence impossible : copier fidèlement les choses, ce n'est plus faire de l'art, c'est être froid et insipide, parce qu'il est impossible de penser et de sentir exactement comme les auteurs; les modifier sciemment, c'est pour beaucoup un crime, pour d'autres une préoccupation obsédante, pour tous une grande difficulté, parce que l'image de ce qu'ils connaissent trop bien revient sans cesse trop nette à leur esprit.

Pour qu'une influence soit féconde, il faut qu'elle vienne non pas des formes qu'on a étudiées et copiées, mais de l'esprit révélé par ces formes, inspirateur de ces formes qu'on a entrevu grâce à elles, avec lequel on a sympathisé, et en collaboration duquel on créera de nouvelles formes ou plutôt un nouveau style avec les mêmes formes.

A coups redoublés de critique on a tué l'admiration qui seule est féconde et fait germer les personnalités [1].

Il faut sans doute aller vers les autres, vers les grands maîtres de tous les temps et de tous les pays, mais il faut aussi les laisser venir à soi et ne pas craindre de les

restant lui-même; par suite ces études manquent le but en vue duquel elles sont faites : au lieu de former l'esprit, l'histoire littéraire ou artistique n'est qu'une science de plus qu'on lui apprend.

1. Des doutes sur l'existence même de l'auteur, une notice plus ou moins anecdotique sur sa vie, l'histoire des manuscrits et des variantes, celle des éditions successives en France et en Allemagne, des dissertations grammaticales, des notes philologiques, des rapprochements hasardeux, des éloges accompagnés de *réserves* ou rechampis d'une nuance d'ironie, quand ce ne sont pas de sévères critiques : tel est l'appareil dans lequel les anciens se présentent à nous aujourd'hui; il faut une admiration singulièrement forte pour y résister. Heureux ceux qui pouvaient trouver le texte tout seul et s'entretenir seul à seul avec lui, après le court salut *au lecteur bienveillant!*

attirer doucement. Nous ne saurions en donner une meilleure idée qu'en empruntant à Dante et l'exemple et l'image de ce que nous avançons : il va trouver Virgile pour le guider dans son difficile voyage, mais en même temps il l'attire à lui jusqu'à en faire un ami, un contemporain et presque un chrétien.

Ainsi les conditions mêmes dans lesquelles s'exerce une influence artistique confirment ce que nous disions des conditions dans lesquelles elle se produit : provoquée par l'affinité, elle ne règne que par la douceur, l'union ne se maintient, comme entre amis, que par des concessions réciproques. Il répugne à la nature même d'une influence d'être imposée et oppressive. Dès qu'elle le devient, on se révolte contre elle, ou bien elle est à la fois stérile et stérilisante.

L'opposition qu'on établit entre le moyen âge et les temps qui ont suivi la Renaissance ne nous paraît donc pas si profonde. Cet art du moyen âge lui-même qu'on cite comme le modèle d'un art vraiment national, est-il exempt d'influences? « Il n'y avait pas, dit-on, de théorie en dehors du milieu[1]. » — Nous avons vu que la théorie, après la Renaissance, ne fut pas « en dehors du milieu » ; nous avons dit sa convenance et son appropriation au milieu. Au moyen âge sans doute, la pédagogie revêt une autre forme : celle de l'apprentissage; mais on pourrait dire qu'elle fut d'autant plus étroite qu'elle fut plus pratique. L'artiste formé par la corporation est moins libre vis-à-vis de ce qu'on lui a appris que l'artiste

1 H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 14.

formé par les livres de la Renaissance : si ce dernier s'y conforme, c'est qu'il le veut bien; si le premier suit les enseignements reçus, c'est peut-être qu'il est incapable de faire autrement. Mais ces enseignements de la corporation, dira-t-on, correspondaient exactement au milieu intellectuel. — Qu'en sait-on? La corporation formait une petite société dans la grande; bien que les communications de l'une à l'autre fussent fréquentes et faciles (quelques-uns même le nient), les procédés s'y transmettaient traditionnellement; pourquoi dès lors ne pas prétendre qu'ils ne correspondaient plus à l'esprit du temps sans cesse en mouvement? — En réalité, ni la tradition au moyen âge, ni la prétendue immutabilité de la théorie classique à la Renaissance n'ont empêché l'art de changer avec les époques et de passer par tous les styles du roman au xve siècle, du François Ier au Louis XV [1].

Il y a toujours eu, il y aura toujours des maîtres et des élèves et on pourra toujours prétendre que les premiers empêchent les seconds d'être eux-mêmes; seulement il faudrait savoir si les seconds sans les premiers eussent été quelque chose.

Quant aux influences, l'art du moyen âge n'y échappe pas : l'influence antique est visible et facile à saisir par l'intermédiaire de l'époque romane [2], mais il y a bien

1. « Si dans ces deux époques (au ixe et au xiie siècle), le métier, dit Vitet en parlant de l'*orfèvrerie*, n'offre pas de sensibles différences,... il n'en est pas ainsi du style. Le style, ou si l'on veut, le caractère du dessin, est, dans les deux époques, tout à fait différent et se distingue à des traits qu'on ne saurait confondre. » (*Études sur l'histoire de l'art*, 2e série, p. 398.)

2. « Les formes du xiie et du xiiie siècle, dit Vitet en parlant de l'*orfèvrerie*, ne sont pas nées d'elles-mêmes par une génération spontanée : elles ont quelques parties entièrement originales, elles

d'autres influences. Pour la littérature, par exemple, la langue est formée d'éléments latins, mais les œuvres cachent d'autres éléments étrangers ou même exotiques [1].

Il faudrait faire les mêmes observations pour l'architecture; on a disputé à l'infini sur ses origines, les uns la voulant nationale, les autres la regardant comme étrangère, et tous deux ayant raison et tort, car les influences et les imitations n'empêchent pas un art d'être parfaitement national.

Si nous regardons le style gothique comme si éminemment français, n'est-ce pas que ses origines sont plus lointaines, plus confuses que celles du style de la Renaissance, dont nous connaissons par tant de faits les origines italiennes et antiques? Mais cela n'empêche ni l'un ni l'autre de ces styles d'être très français. La connaissance de la filiation rattache le fils au père sans diminuer en rien sa personnalité, et, en permettant de retrouver les traits communs, elle met dans toute leur valeur les lignes originales. Dans une œuvre de la Renaissance, nous distinguons très bien ce qui est français, parce que nous savons très bien ce qui est italien; dans une œuvre gothique, nous croyons volontiers tout français, parce que nous ne distinguons guère

en ont d'autres seulement rajeunies, c'est-à-dire légèrement modifiées, d'autres qui appartiennent presque sans changement soit aux siècles chrétiens antérieurs, soit même à l'antiquité païenne. » (*Études sur l'histoire de l'art*, 2e série, p. 403.)

1. « Dans les contes orientaux, nous voyons que le genre le plus familier, le plus national en apparence, et certainement, dans sa forme et son exécution, le plus français du moyen âge, le genre des fabliaux, a ses racines premières bien loin du temps et du lieu où il a fleuri, qu'il nous est venu de l'Asie, de l'Inde probablement, en passant d'ordinaire par Byzance. » (Gaston Paris, *Leçons et lectures sur la poésie du moyen âge*, 2e série, préface.)

ce qui est étranger. Il y a donc encore là une illusion analogue à celle qui fait croire volontiers l'art gothique le seul art convenable au Christianisme.

Enfin cet art gothique, qu'on regarde comme si essentiellement national, a été commun à toute la chrétienté; nous le retrouvons à peine modifié en Allemagne, en Angleterre, en Espagne et même en Italie; il pouvait donc convenir à des esprits différents de l'esprit français, il se rattachait donc plus étroitement à l'époque qu'à la France.

Pourquoi ne s'est-il trouvé personne pour dire qu'il a lourdement « pesé » sur nous, et de fait, quelque pittoresque et originale que nous semble à distance cette manière de concevoir le beau, n'a-t-elle pas comprimé l'essor de plusieurs génies qui eussent trouvé dans d'autres influences une impulsion meilleure? Mais nous nous trompons, on l'a dit mille fois, Voltaire et tout le XVIIIe siècle, Fénelon et quelques autres dès le XVIIe, l'ont répété sans fin : pour eux, sans l'influence de l'antiquité et de l'Italie, le génie français n'existe même pas, c'est la barbarie ; il ne s'éveille que sous cette bienfaisante influence qui, pour plusieurs de nos contemporains, l'a éteint. Voilà donc les jugements qu'on porte sur les mêmes choses selon les temps, et cela même est la preuve la plus significative que l'esprit français a varié avec les époques, tout en conservant toujours quelques traits généraux et essentiels, et que, national au XIIIe siècle, il le fut également au XVIIe, bien que sous des formes profondément différentes. A n'en juger que par la durée de leur règne, il faudrait bien reconnaître que c'est le style classique qui est le plus national : sans parler de l'époque de Charlemagne, c'est l'influence

romaine qui inspire, en partie du moins, la grande époque romane des XIe et XIIe siècles, les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, c'est-à-dire cinq siècles de notre histoire, pour ne pas compter le temps qui suivit la révolution, tandis que le style gothique ne domine que trois siècles : les XIIIe, XIVe, et XVe. On pourrait donc tout aussi bien soutenir (et on n'a pas manqué de le faire [1]) que c'est le style gothique qui est un accident et comme un égarement dans notre histoire, tandis que la Renaissance est le retour aux vieilles traditions.

Nous nous garderons de l'une comme de l'autre de ces opinions en considérant ces deux styles comme essentiellement nationaux tous les deux. Ce qui précède suffit à le montrer. Les influences ne sont pas une exception, mais la loi même de l'histoire de l'art depuis les Grecs qui imitèrent les Égyptiens et les Assyriens et furent imités par les Romains jusqu'à l'art moderne qui ne vit que d'imitations d'époques et de peuples qui semblaient bien éloignés de nous.

Pour les langues elles-mêmes, qui sont peut-être la propriété la plus nationale de chaque peuple, la philologie comparée ne nous apprend-elle pas tous les jours ce qu'elles se doivent les unes aux autres, et par suite leurs influences réciproques les unes sur les autres?

Comme les coureurs de Lucrèce, les peuples se trans-

1. C'était l'opinion de Renan : « La Renaissance n'est pas coupable d'avoir étouffé l'art du moyen âge : l'art du moyen âge était mort avant qu'elle commençât à poindre (ceci est tout à fait inexact, il était en décadence, mais il survécut encore longtemps à travers la Renaissance).... La condition essentielle du progrès était de renoncer à des conditions désavantageuses pour revenir à celles de l'antiquité. » (*Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1862, p. 228.)

mettent les éléments du beau comme un flambeau dont chacun fait l'usage conforme à son génie, mais qu'aucun n'eût été capable d'allumer si Dieu ne l'avait fait à l'origine. Ainsi se forme un réseau d'influences qui, à travers l'espace et le temps, embrasse le monde et témoigne à la fois dans le domaine le plus élevé de l'unité et de la solidarité du genre humain[1].

Si, pour y trouver l'expression d'une époque, on cherche un art qui ne soit influencé par rien d'étranger et naisse comme spontanément du sol d'un pays ou de l'esprit d'un peuple, on peut être assuré de ne le rencontrer jamais et nulle part[2].

*
* *

Il faut donc prendre les choses telles qu'elles sont et, pour en tirer tout le parti qu'elles comportent, rechercher et reconnaître l'originalité dans l'imitation même. L'imitation en effet, selon qu'elle porte sur tel ou tel des éléments de l'œuvre d'art, n'a pour nous ni la même importance ni la même signification.

1. Ce qui est vrai des peuples l'est également des individus. « Tous les grands écrivains sont de grands plagiaires, dit excellemment Ozanam. Voyez Bossuet : on ne peut pas remuer une phrase de cet homme sous laquelle il n'y ait une montagne de savoir. Il est grand de toute la hauteur du piédestal où il est monté.... C'est un privilège admirable et une royauté de pouvoir se rendre maître de tout ce qui avait été fait de beau et de grand : les Écritures, l'antiquité, les Pères, pour les faire servir à l'expression de sa pensée et de tenir tant de grands hommes à ses ordres pour l'exécution de ses desseins. » (*Le Purgatoire de Dante*, œuvres complètes, 2e éd., t. IX, p. 583.)

2. « L'originalité dans les arts n'est jamais absolue; elle est, de toute nécessité, le produit d'un certain amalgame de tradition et d'invention. C'est au génie qu'il appartient de découvrir les lois de ce mélange. » (Vitet, *Études sur l'histoire de l'art*, 2e série, p. 403.)

Nous avons déjà fait allusion à l'imitation qui porte sur les sujets. Pour savoir combien elle est secondaire et trouble peu nos recherches, il suffit de se rappeler que ce n'est pas dans le sujet que réside précisément le lien entre l'œuvre d'art et l'histoire, le sujet n'est significatif que dans la mesure où il se rattache au style, c'est-à-dire où il est choisi pour permettre au style de se manifester plus pleinement.

Il faut en dire autant des formes, l'imitation qui porte sur elles peut très bien laisser au style, c'est-à-dire à l'art, son originalité, car l'art est, nous l'avons vu, jusqu'à un certain point indépendant des formes de la nature ou naturelles dont il se sert pour se manifester.

Dans les *arts d'imitation*, l'imitation constante des formes de la nature n'empêche pas la diversité des styles. L'imitation des formes présentées par des œuvres réalisées dans d'autres temps ou d'autres pays n'empêche pas plus un style d'être original que les formes de la nature, perpétuel objet d'imitation pour les peintres, n'empêchent leurs tableaux de l'être. L'écrivain qui se sert des mots et de la langue que d'autres ont employés avant lui, que tout le monde emploie autour de lui, c'est-à-dire de formes qui n'ont pas été créées par lui ne peut-il être original ? Il suffit qu'il les emploie d'une certaine façon, qu'il les ajuste et les proportionne à sa pensée d'une certaine manière, qu'il les dispose d'après un certain ordre, qu'il leur donne en un mot son style, pour que ces mots et cette langue deviennent *sa* langue, *la langue de tel auteur*, sans cesser d'être le français.

La séduction exercée par l'étrangeté de certaines

formes[1] ou par leur nouveauté, qui n'existe du reste que pour ceux qui les ont ignorées jusque-là, peut donc provoquer des imitations qui resteront à la surface de l'art sans entamer le style, sans par suite troubler nos recherches[2].

Mais certaines formes, nous l'avons remarqué, sont par leur nature même particulièrement favorables à la réalisation de tel ou tel style; créées ou habituellement choisies par lui, elles en sont les signes et la manifestation plus directe; l'imitation qui porte sur elles touche de près au style, pour l'atteindre cependant il faut plus, il faut qu'elle porte sur la proportion même qui préside à la réalisation de chaque forme, à la relation de chaque forme avec l'ensemble[3]. On ne doit donc pas se hâter de conclure de la ressemblance des formes à l'identité du style. A les considérer seules, isolément, elles subissent parfois les influences si fortement qu'elles semblent perdre toute originalité, à ne considérer qu'elles, on souscrirait à l'opinion de ceux qui pensent que, depuis la Renaissance, l'art, n'étant que la reproduction des formes antiques, n'a plus de signification historique.

Mais, comme nous l'avons vu, les formes n'ont de

1. Cette étrangeté peut exister, bien qu'elles soient empruntées à la nature, si elles le sont à une nature étrangère, exotique.

2. Ainsi les décorations imitées de Chine qu'on trouve sur certains meubles ou objets de l'époque Louis XV n'altèrent pas le caractère franchement Louis XV du style de ces œuvres.

3. C'est ainsi qu'en sculpture et en peinture des attitudes, des gestes ont été imités à satiété par des sculpteurs ou des peintres dont le style est pourtant différent. Certains gestes pourraient avoir leur histoire, il serait curieux de les suivre et de les retrouver à travers les différents styles. Le geste de la femme soutenant de la main la corbeille ou le vase qu'elle porte sur sa tête, par exemple, venu de l'antiquité, se trouve à la Renaissance et pendant toute la période classique.

valeur artistique que par le style, et le style est le dernier rempart contre lequel les influences viennent se briser. Aussi ne qualifions-nous pas d'influences proprement artistiques celles qui ne s'exercent que sur les sujets ou sur les formes considérées d'une façon générale. Ce sont des influences qui ne troublent ni l'art ni nos recherches tant qu'elles n'attaquent pas le style.

Or les sujets et les formes sont bien plus facilement et plus complètement influencés que le style; le style ne l'est que quand existent entre l'esprit des auteurs de l'œuvre et celui des imitateurs des affinités, qui seules rendent l'influence possible. Ce qui provoque ici l'imitation, ce ne sont point des formes plus ou moins curieuses ou parfaites, c'est la manière de comprendre et de sentir qu'elles révèlent chez leur auteur, manière qui se trouve d'accord avec celle de l'imitateur.

Mais des affinités, un accord, quelque étroits qu'on les suppose, ne sont jamais une identité. L'esprit d'un peuple ou d'une époque ne peut jamais être identique à celui d'un autre peuple ou d'une autre époque; trop de choses diffèrent, trop de choses changent, mais, outre le fond commun qui demeure, il est dans l'histoire des moments où des affinités plus directes se révèlent avec tel ou tel peuple, telle ou telle époque. Alors l'influence agit, elle modifie le style, mais dans la mesure seulement où existent les affinités, et par conséquent jamais en totalité, à côté de ce que l'esprit prend *parce qu'il le sent sien*, il y a ce qu'il emprunte *en le faisant sien*, il y a enfin ce qu'il met de soi-même; de ces trois éléments intimement mêlés sort un style nouveau, original, qui n'est plus celui du modèle et où par conséquent l'esprit de l'imitateur est toujours reconnaissable.

C'est ainsi que les formes, même celles qui semblent tenir de plus près au style, imitées de l'antiquité, telles que la colonne, le chapiteau, l'architrave, les oves, n'empêchent pas un style d'être original. Il en est de l'antiquité comme de la nature qu'on prétend ou qu'on pense toujours imiter et qu'il faut bien croire qu'on n'imite jamais complètement, puisque toutes les imitations en sont différentes et que c'est là précisément ce qui fait leur prix et leur charme.

Les ordres romains ou ceux de la Renaissance sont « aussi complètement typiques » que les ordres grecs[1], et l'on retrouve toujours dans les divers styles qui se sont succédé depuis la Renaissance la marque de l'esprit de l'époque; cette marque varie selon les époques, tandis que l'influence antique persiste; ainsi la différence avec l'antiquité, tout en changeant, subsiste.

Sous l'uniformité apparente des formes il faut donc s'habituer à saisir la diversité des styles[2] et n'en conclure, entre les différents styles qui se présentent sous les mêmes formes, qu'à des rapports de parenté plus ou moins étroits, mais qui n'autorisent pas à les confondre.

1. Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 4.

2. L'imitation voulue des formes même les plus caractéristiques d'un style ne suffit pas pour qu'il y ait imitation de ce style, quand l'expression de ce style ne passe aucunement dans l'imitation. C'est ainsi que dans le faux gothique Louis-Philippe on sent, en dépit des ogives, des pinacles et des clochetons, l'esprit raide et étriqué qui, en dehors du mouvement romantique, dominait alors. Inversement, sans qu'il y ait imitation des formes, il peut y avoir imitation du style, si quelque chose de l'expression de ce style passe dans l'imitation; c'est ainsi que certains passages des opéras de Glück (les chœurs en particulier), bien que ne reproduisant nullement les formes de la musique grecque, ont quelque chose de grec. Dans certaines œuvres modernes, encore que l'imitation des formes japonaises ou orientales soit bien lointaine, quelque chose de la mollesse lascive du style de ces contrées s'y retrouve.

Pour se convaincre jusqu'à quel point le style est inimitable et jusqu'à quel point le style de l'imitateur se retrouve toujours dans ses œuvres, il n'y a pas d'exemple plus frappant que les gravures des œuvres d'art d'une époque faites à une autre époque. Ici non seulement on imite scrupuleusement les formes, mais on cherche à imiter le style, à dépouiller le sien, à abdiquer son propre esprit, et, malgré tant d'efforts, les graveurs ne parviennent jamais à rendre le style s'ils n'appartiennent pas à l'époque même de l'œuvre qu'ils reproduisent. Ils donnent parfois un style à la gravure, mais le leur, celui de leur époque et non celui de l'original; on voit ainsi des Raphaël style Empire, des œuvres dont les sujets, les formes sont fidèlement reproduits, dont le style s'est envolé. On pourrait étendre cette remarque à toutes les copies d'œuvres d'art : ce n'est pas seulement la perfection de l'original qui n'est pas rendue, on ne la demande pas, c'est le style qui est altéré et ceci est beaucoup plus grave, surtout pour les études qui nous occupent[1].

Ainsi le style oppose à toute invasion étrangère une résistance énergique; il repousse, il transforme tout ce qui ne correspond pas exactement à l'esprit dont il est la manifestation directe ; le jour où il rend les armes, l'art n'est plus, parce que l'art n'est pas sans le style et que le style d'une époque ne peut pas devenir celui d'une autre[2]. Il peut, il doit même être compris, admiré

1. On pourrait répéter à propos de beaucoup de reproductions, d'imitations serviles d'œuvres d'art, la parole de Quintilien à propos des imitateurs de Sénèque : « *Cum Senecam imitantur, Senecam infamant.* »

2. « Toute imitation servile, quelle que soit l'époque et le styl dont s'inspirent les imitateurs, dit justement Vitet, ne peut êt ie

par elle, mais il ne peut sans modification traduire sa pensée assez exactement, parce que cette pensée n'est plus exactement celle pour laquelle il était fait.

Si l'on se borne à imiter passivement l'art d'une autre époque, la froideur de cette imitation dénote assez l'absence de tout esprit pour l'animer et l'inspirer, car le style ancien s'est comme envolé sans qu'aucun autre en soit venu prendre la place. Combien d'œuvres dont les formes scrupuleusement imitées des formes d'antan sont comme des cages vides dont l'oiseau charmeur est parti ou tout au moins ne chante plus!

On pourrait induire de là qu'il en est à plus forte raison de même de ce que nous avons appelé le style individuel, ce quelque chose ou plutôt ce je ne sais quoi de tout personnel, qu'on qualifierait volontiers d'inimitable. Cela est vrai si l'on a égard à la perfection, mais, si l'on s'en tient à la manière d'un auteur, l'imitation est beaucoup plus facile que celle du style d'une époque. En effet un homme ressemble plus facilement à un autre homme qu'une époque à une autre; la complexité des éléments en jeu, bien qu'encore très grande, l'est cependant beaucoup moins. Le style individuel, c'est l'homme même, et l'homme est de tous les temps; le style collectif, c'est l'époque, et l'histoire nous apprend que chaque époque diffère. Par une disposition naturelle développée par l'admiration, l'étude, la fréquentation d'un artiste

pour l'art qu'une cause de mort. » (*Études sur l'histoire de l'art*, 2e série, p. 400.) — « Si l'architecte est un artiste, écrit de son côté Viollet-le-Duc, il s'assimile cette nourriture qu'il va chercher de tous côtés (notamment dans des créations antérieures) pour développer sa conception; s'il ne l'est pas, son œuvre n'est qu'un amas d'emprunts dont il est aisé de reconnaître l'origine : elle manque de style. » (*Dictionnaire raisonné de l'architecture*, au mot *style*.)

particulier qui l'attire entre tous, un homme peut arriver dans son art à penser et à sentir certaines choses comme lui, à se modeler pour ainsi dire sur lui. On ne peut agir de même en présence d'une autre époque, son style tient à trop de choses pour qu'on puisse s'en pénétrer, il vous échappe toujours par quelque endroit, il n'y a pas entre elle et vous ce lien tout personnel qui existe d'homme à homme, même à l'égard de ceux qui ne sont plus; enfin, il est plus facile de n'être pas soi-même que de n'être pas de son temps. Ces idées paraîtront peut-être un peu subtiles, mais on trouvera dans l'histoire de la peinture en particulier maints exemples propres à les confirmer.

L'influence qui atteint le style est donc la seule qui doive nous occuper : mais il y a des degrés dans la manière plus ou moins forte, plus ou moins exclusive dont elle s'exerce.

Il y a d'abord la simple copie, la reproduction telle qu'on la pratique souvent de nos jours, dans les expositions par exemple, ou par suite de la fantaisie d'un particulier : l'exemple d'Hadrien est célèbre[1]. Ce sont là des faits isolés dépendant plutôt des circonstances ou du caprice, des reconstitutions ou des pastiches dont la signification est presque nulle; nous disons *presque* parce que ces copies, quand elles se multiplient, indiquent que la curiosité tout au moins est éveillée de tel ou tel côté, et ce peut être un premier pas vers l'influence et l'imitation; mais elles avertissent surtout qu'on est fatigué de ce que l'on faisait, avide de la nou-

1. On peut y ajouter celui de Louis II de Bavière imitant Versailles à Chiem-see.

veauté et incapable de la créer ; elles sont des symptômes de décadence.

Dans la simple copie il y a mise en présence de l'esprit avec un autre esprit, il n'y a pas proprement influence; l'influence ne commence que du jour où la copie devient imitation, c'est-à-dire du jour où l'esprit ne reste plus passif, mais collabore avec son modèle, entre en communication avec un autre esprit et continue sa pensée. Inutile de dire que le passage entre ces divers états est insensible. De la copie à l'imitation servile, de celle-ci à l'imitation libre la chaîne est ininterrompue.

L'imitation libre elle-même conduit à la création, le mot étant entendu ainsi qu'il convient quand on parle de l'homme. Les éléments en effet sont toujours empruntés, par suite l'influence est toujours sensible, nous l'avons vu, mais ils sont tellement modifiés, transposés, transfigurés qu'il faut un œil exercé pour les reconnaître, c'est ce qu'on peut dire de l'architecture gothique à travers laquelle transparaît l'architecture romane et par suite romaine, mais où les transformations équivalent à une création.

Enfin il y a un état composite, tenant à la fois de la copie, de l'imitation et jouant à la création, et c'est précisément celui de notre époque; il s'était du reste déjà rencontré[1]. Il consiste à imiter tantôt un style, tantôt un autre, ou à mélanger librement des éléments appartenant à des styles différents, à reproduire chacun d'eux plus ou moins servilement, et à prétendre créer ainsi un ensemble original.

1. Notamment à l'époque alexandrine.

Ce mélange de styles différents n'est pas un style[1], tandis que l'imitation d'un style unique, en l'admettant même pure et simple, ce qui est bien rare, peut tenir lieu de style[2]. Elle montre les affinités d'un esprit avec un autre esprit, elle fait sentir leurs points de ressemblance et aussi leurs différences, là où elle s'arrête. C'est un lien d'autant plus étroit qu'il est plus exclusif. Les imitations simultanées de plusieurs styles ou leur mélange au contraire, quand ils deviennent fréquents, ne dénotent qu'un esprit sans personnalité, aussi incapable de créer que de s'approprier et qui connaît tout sans rien posséder. Il ne faut pas en conclure une largeur d'esprit plus grande, des affinités avec l'esprit de tous les temps et de tous les pays, mais plutôt une indifférence profonde dissimulée par la curiosité. Celui qui est également bien avec tout le monde, n'a pas d'ami. L'amour véritable a dans sa nature quelque chose d'exclusif, non pas parce qu'il force à haïr, mépriser ou seulement méconnaître le reste, mais parce qu'il crée en faveur d'une chose une préférence exclusive. Si donc cette préférence ne se révèle pas par l'imitation plus ou moins exclusive d'un style, c'est qu'il n'y a ni l'amour, ni l'admiration qui le suppose, ni l'affinité qui les provoque.

Ainsi l'imitation, alors même qu'elle affecte le style et

1. « En édifiant des monuments avec des bribes recueillies de tous côtés, en Grèce, en Italie, dans des arts éloignés de notre temps et de notre civilisation, nous n'accumulons que des membres de cadavres; en arrachant ces membres au corps qui les possédait, nous leur ôtons la vie, et nous ne pouvons en recomposer une œuvre vivante. » (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, au mot *style*.)

2. C'est un peu le cas de l'Angleterre où les imitations du style gothique sont devenues courantes.

ne s'arrête pas aux sujets ou aux formes, n'empêche pas une œuvre d'être significative. Sans doute un style né de l'esprit en est l'image plus complète et l'expression plus parfaite[1], mais un style imité, si l'esprit se l'est vraiment approprié, en nous faisant connaître les affinités de cet esprit, est déjà instructif. Les simples copies ont moins de valeur, elles ne prouvent pas la pénétration d'un esprit par un autre esprit, et n'indiquent qu'une affinité souvent superficielle. Quant aux imitations simultanées de styles différents ou à leur mélange, ils ne dénotent, comme nous venons de le voir, que l'absence de personnalité, l'impuissance et l'indifférence de l'esprit.

Enfin le fait seul de subir une influence, non pas une influence qui vous développe, mais une influence qui vous absorbe, révèle un état de faiblesse. Il est pour les influences, comme pour les maladies, des époques plus ou moins favorables à leur développement. C'est pendant et surtout à la fin des époques de décadence qu'elles agissent avec le plus de force et d'amplitude. En effet, on est pour ainsi dire affaibli, et la maladie, pour suivre notre comparaison, a plus de prise; mais, c'est une maladie qui n'est pas toujours mortelle et qui régénère souvent en promettant un nouveau bail de santé. C'est ce qui arriva à Rome sous le Bas-Empire, lors de l'invasion des arts de l'Orient, influence qui finit par amener la chute de l'art romain; c'est ce qui arriva

1. « *Propria enim esse debent, et ex ipso nata, ex quibus tu æstimes alicujus affectus* », dit Sénèque justement, bien que d'une façon un peu absolue, qui s'explique si l'on tient compte qu'il vient de parler d'une imitation qui portait moins sur le style que sur les formes : celle d'un auteur qui, pour imiter Salluste, en imitait certaines locutions (*A Lucilius*, lettre 114).

en France, après la décadence du XVe siècle, lors de l'invasion de l'art italien, influence qui amena l'épanouissement du XVIIe siècle. Les influences s'exercent aussi au début des civilisations, quand l'esprit n'est pas encore assez puissant pour créer de lui-même, et qu'il faut qu'il reçoive l'exemple et le branle de quelque autre esprit ayant avec lui des analogies, ou déjà formé. C'est ce qui arriva à Rome dont la Grèce fut l'éducatrice, aux barbares pour qui Rome fut le modèle.

Ainsi les influences nous apparaissent comme la condition même de la vie; celui qui n'en subit pas, n'est ni original, ni vivant, mais celui qui les subit toutes indifféremment est déjà mort.

*
* *

Enfin, pour apprécier à leur juste valeur les influences, en comprendre le sens et la portée, il faut étudier et comparer tous les arts et non pas, comme on le fait trop souvent, s'arrêter à un seul. C'est de cette étude d'ensemble en effet qu'on peut dégager les traits communs qui composent ce que nous avons appelé le *style d'une époque*, celui qui sert de base à nos recherches. C'est sur ce style qu'il faut voir à quoi, en dernière analyse, se réduit, ou en quoi exactement consiste l'influence. Si, comme nous le remarquions, les influences, même lorsqu'elles s'exercent inégalement sur les divers arts, ne rompent pas l'unité de style qui subsiste entre eux, il arrive cependant que, dans les arts plus particulièrement ou plus directement influencés, le style présente de l'esprit de l'époque une image plus voilée et moins précise, en ne s'arrêtant qu'à eux on risque donc de se

faire de l'esprit de cette époque une idée moins juste ou surtout moins complète. Sans rejeter ces arts comme impropres à faire connaître l'esprit d'une époque, il faut donc contrôler ou plutôt compléter ce qu'ils nous apprennent par l'étude des autres arts.

Il est impossible de dire d'une façon générale quels sont les arts les plus influencés, cela dépend d'où vient l'influence, si elle vient de peintres ou de sculpteurs, de poètes, de musiciens ou d'architectes; cela dépend surtout de l'art où a excellé tel ou tel homme de génie dont les œuvres et le nom ont, à un moment donné, le plus de prestige.

On peut remarquer cependant que dans un pays donné les arts qui étaient moins développés, moins cultivés, quand ils prennent un essor rapide sous l'impulsion d'une influence, la subissent plus fortement, ils sont moins préparés à y résister, même dans le cas où cette influence contrarie ou outrepasse certaines tendances de l'esprit de ce pays; l'influence étrangère est d'autant plus souveraine qu'elle règne sur un art moins foncièrement national. Ainsi au moyen âge l'architecture eut en France un tout autre développement que la peinture, aussi à la Renaissance la peinture fut-elle plus profondément influencée que l'architecture.

On peut se demander enfin si, parmi les arts et les œuvres, il n'en est pas qui, *par leur nature*, se trouvent pour ainsi dire mieux abrités contre les influences, c'est vers eux dès lors qu'il faudrait plus particulièrement porter l'attention. Ce seront évidemment ceux où le transport des formes du modèle ne peut pas se faire sans modifications.

Signalons de suite la littérature : l'antiquité, par

exemple, agira sur elle, on imitera les tournures, les manières de dire, les formes de phrase, mais elle agira bien plus directement sur la pensée elle-même; celle-ci modifiée devra se créer une langue pour s'exprimer, puisque la langue du modèle n'est pas la sienne, et dans ce travail même se révélera sa part d'originalité. Ce seront non seulement les mots, ce qui est peu de chose, dont la forme différera, mais la syntaxe et surtout le génie même de la langue, ce génie qui veille fidèlement sur elle et la protège contre les envahissements. Il veille même trop fidèlement au gré des traducteurs. A parler rigoureusement, toute traduction est impossible de cette partie d'un ouvrage qui souvent en fait la valeur, nous voulons dire de son style; les idées d'une part, les mots de l'autre se traduisent encore, ce sont en effet les éléments de l'œuvre qui correspondent d'une part au sujet, de l'autre à la forme, et nous avons vu que ces deux éléments étaient en somme secondaires au point de vue artistique, mais le style, c'est quelque chose de l'esprit lui-même, non seulement de l'auteur, non seulement de son époque, mais, par l'intermédiaire de la langue, quelque chose de tout un peuple. Aussi le traducteur soucieux de rendre l'effet artistique d'un morceau, sacrifie l'exactitude pour poursuivre une exactitude plus précieuse et traduire le mouvement même des pensées. Ce n'est plus seulement pour les mots et la syntaxe qu'il cherche des formes équivalentes, il les rejette même souvent après les avoir trouvées, car pour être plus fidèle, il faut rester plus libre. Par cette brèche si largement ouverte, avec le génie propre de la langue entre, quoi qu'on fasse, le génie propre de l'époque, sans parler de celui même du traducteur. C'est pourquoi les

traductions, comme nous le remarquions pour les gravures, portent la marque de l'époque à laquelle elles ont été faites : s'il en est ainsi des traductions, on devine ce qu'il en est des imitations.

Après la littérature, il faut noter l'architecture et les arts qui s'y rattachent, destinés non pas seulement à l'agrément de l'homme, mais à la satisfaction de ses besoins, ils doivent s'y conformer; ces besoins, on le sait, sont infinis et sans cesse variables, variables selon les époques, variables selon les pays; c'est ici qu'on peut à bon droit parler des influences du climat, du sol, des matériaux employés, des habitudes locales : toutes ces influences, si elles n'ont pas, ainsi que nous l'avons vu plus haut, d'action directe sur le style, ont du moins pour effet de présenter un obstacle indirect aux influences d'ordre artistique dont nous parlons maintenant. Elles nécessitent en effet le plus souvent une modification des formes du modèle qu'on imite, et cette modification, si légère soit-elle, pourra conduire à une modification du style imité lui-même et par suite permettre à l'esprit propre des imitateurs de se manifester plus directement. Les modifications, même partielles, en entraînent en effet de plus grandes et de plus générales, si l'on veut faire régner dans toute l'œuvre une juste proportion, c'est-à-dire lui donner un cachet artistique. Ainsi on peut dire qu'un monument est comme un arbre qui ne se transplante pas.

Ces observations s'appliquent avec plus de force aux monuments d'architecture que nous avons qualifiés d'humbles; en effet leur assujétissement aux conditions faites par les matériaux et le climat, aux besoins journaliers et locaux est plus grand que celui des monu-

ments destinés aux habitations princières ou royales. Dans ces dernières, les imitations étrangères sont beaucoup plus faciles et fréquentes. Il faut tenir compte aussi des engouements de la mode, souvent passagers, qui ont plus d'action dans ces milieux, dont une alliance de familles, par exemple, peut être l'occasion; enfin il faut ajouter les facilités qu'ont ces personnages de faire venir et travailler à leur service des artistes étrangers, qui importent naturellement le style étranger. C'est ainsi qu'on juge trop notre architecture sur les palais et pas assez sur les modestes maisons de notre bourgeoisie si nombreuses encore, surtout en province, malgré la rage des démolisseurs ignorants et l'incurie des gens éclairés dont l'attention se concentre sur des œuvres plus éclatantes, mais beaucoup moins significatives.

La sculpture, celle qui ne se rattache pas à l'architecture est, comme le corps humain, de tous les temps et de tous les pays. Elle peut échapper aux différences des races par l'idéalisation du type, à celles du costume par sa suppression ou l'emploi de la draperie. Ainsi aucun élément matériel ne vient troubler l'influence, elle peut s'exercer dans toute sa force, il ne reste plus que cette barrière presque infranchissable du style, par lui on distinguera l'œuvre imitée de l'œuvre originale.

Sans doute il y a pour la peinture des conditions particulières à chaque pays, qui en modifient le caractère et surtout la couleur : telles formes de la nature, telles teintes du ciel, mais ceci est secondaire; la composition, le dessin peuvent rester les mêmes et c'est en eux surtout que réside le style. Il y a bien aussi certains genres de peinture difficiles à acclimater : la fresque, par exemple,

le triomphe de la peinture italienne, est impossible chez nous au dehors des édifices, et s'altère assez vite au dedans. Tout cela n'empêche pas que les tableaux sont de tous les temps et de tous les pays, les musées en font foi, qu'ils s'imitent ou même se copient avec une grande facilité. Si les copies ne valent jamais l'original, il faut remarquer que ce qu'elles ne parviennent presque jamais à en rendre, c'est ce que l'artiste y avait mis de plus personnel, ce trait de crayon, cette touche dont le génie seul a le secret. C'est donc au point de vue particulier qui nous occupe une nouvelle infériorité que nous avons à noter de la peinture sur les autres arts.

Que la musique soit l'art international par excellence, il est à peine besoin de le faire remarquer, l'immatérialité de son élément, le son, suffit à le démontrer. Pour le chant, il n'est pas de frontières, mais cela ne veut pas dire que le génie de chaque peuple, l'esprit de chaque époque surtout n'y sont pas marqués profondément, seulement les influences seront subies plus facilement que dans les autres arts, surtout si l'on ajoute à ces considérations les difficultés propres à cet art qui rendent les créations plus difficiles.

Notons cependant que la musique vocale échappe jusqu'à un certain point aux influences quand elle est composée sur des paroles de la langue nationale; elle participe alors à cette protection du génie de la langue dont nous parlions plus haut. Forcée de se plier à elle, de se mouler sur elle (pour être bonne), elle doit modifier la forme créée pour une autre langue, et, dans ce travail, se modifier elle-même profondément. Notre langue en particulier par son génie analytique, son

absence presque complète d'accent tonique, la présence de ses muettes, sa prosodie, impose au musicien une forme et une allure très particulières. Entre l'italien, l'allemand et l'anglais, il n'existe pas de différences aussi profondes, c'est ce qui explique que les œuvres de ces divers pays peuvent émigrer sans trop souffrir des traductions, à condition toutefois de ne pas venir en France[1]. Ainsi par des voies différentes nous revenons toujours aux mêmes conclusions : la supériorité de l'architecture et des arts qui s'y rattachent, l'attention à prêter aux œuvres les plus humbles pour retrouver les grands traits du style d'une époque, de ce style qui, en dépit de toutes les influences, porte toujours la marque de l'esprit des peuples et des époques[2].

1. Si la musique des grands maîtres étrangers est relativement si peu connue chez nous ou, ce qui est pire, si mal appréciée, c'est moins notre goût qu'il faut en accuser que notre langue et nos traductions. On en était même arrivé à croire que la musique des maîtres anciens étrangers était écrite sans grand rapport avec les paroles et que l'accord de la musique et du texte était une invention moderne. En général il est loin d'en être ainsi, le sens expressif ou pittoresque des paroles est suivi et rendu par eux dans ses moindres détails, parfois même avec minutie, et presque trop mot à mot, mais, pour s'en convaincre, il faut voir le texte original; à entendre les traductions, on ne s'en douterait guère. Il faut tenir compte aussi que les mêmes paroles peuvent prêter à des interprétations différentes et ne pas déclarer qu'elles ne sont pas comprises, quand elles sont comprises autrement qu'aujourd'hui : cette différence d'interprétation est souvent significative au point de vue même du style.

2. Tout ce que nous avons dit dans ce chapitre des conditions dans lesquelles seulement s'exercent les influences qui provoquent des imitations, de la façon dont elles s'exercent, de la manière enfin dont on peut reconnaître jusque dans l'œuvre influencée l'esprit de l'époque à laquelle elle a été faite s'applique *a fortiori* aux influences qui proviennent non pas d'un autre pays ou d'une autre époque, mais d'un grand artiste national qui suscite autour de lui des imitateurs. En effet les affinités d'esprit peuvent être plus

grandes encore et s'expliquent plus facilement, puisqu'il s'agit d'un même pays, d'une même époque et nous dirions d'un même milieu intellectuel, si parfois les grands hommes ne semblaient devancer leur temps et n'y paraissaient comme des revenants de l'avenir perdus dans le passé. (Nous avons remarqué toutefois que cette avance était généralement plus sensible dans leurs idées que dans leur style, or c'est seulement de l'influence directe de leur style sur le style collectif que nous parlons maintenant, celle de leurs idées n'atteindra ce style qu'après avoir pénétré le milieu intellectuel.) Toutefois si le style individuel d'un grand artiste, imité par ceux qui l'entourent ou le suivent immédiatement, peut influer sur le style collectif, il nous semble — et nous avons cherché à le montrer — qu'il ne suffit pas seul à le créer. Le style collectif est le fruit d'un travail lent, anonyme, beaucoup plutôt que l'effet d'un style individuel qui se serait généralisé. Ce qui est vrai c'est que le grand artiste contribue plus puissamment au travail de formation, il précise ce que les autres ont trouvé, il trouve ce qu'ils cherchaient et on suit la route qu'il a tracée parce qu'elle conduit dans la direction où l'on marchait. Ailleurs le grand homme dispose souvent de la force pour s'imposer et se maintenir, l'artiste n'a que la persuasion qu'exerce son œuvre; une loi, une victoire, un traité dont il décide peuvent avoir des conséquences inéluctables, une œuvre d'art n'a que celles que lui font avoir ceux qui sont attirés vers elle par elle, librement, sauf la tyrannie de la mode toujours éphémère et généralement trompeuse.

CONCLUSION

Bien des conclusions peuvent se rattacher à cette étude, dont chacune à son tour pourrait devenir le sujet d'une étude particulière. Nous avons préféré les laisser entrevoir au cours de ce travail, au fur et à mesure qu'elles se présentaient, plutôt que de les développer à la fin. Comme elles sont de tous ordres : esthétiques, philosophiques, historiques, pédagogiques, sociales, nous paraîtrions sortir de notre sujet en y revenant ; chacun, selon la direction de son esprit ou de ses études, s'attachera à celle qui l'intéressera davantage.

Mais si les conclusions qui en découlent sont multiples, parce qu'il touche à beaucoup de questions différentes et à des questions d'où dépendent beaucoup d'autres, un est le dessein de cet ouvrage : *quels enseignements l'art donne-t-il sur le passé*?

La nécessité, puisque nous parlions d'*art* en général, de faire dans toutes les démonstrations marcher de front *tous* les arts, le désir de prévenir les objections ou d'y répondre, le parti pris de ne point nous arrêter

à des constatations qu'on peut toujours contester, mais de remonter aux causes et aux raisons de ce qui est constaté, nous ont conduit à des développements qui ont pu sembler à quelques-uns des digressions, qui en tout cas ont pu dissimuler l'enchaînement des idées auquel nous nous sommes constamment attaché. La meilleure conclusion est donc de le rappeler.

Après avoir montré dans l'Introduction ce que la philosophie contemporaine demandait surtout à la con naissance du passé et combien cette connaissance restait, malgré beaucoup d'efforts, incomplète précisément sur ce point, nous avons reconnu que l'étude de l'art était de nature, sinon à combler, du moins à atténuer cette lacune.

Nous trouvant alors en présence d'opinions divergentes sur la nature et la portée, sur l'existence même des rapports de l'art et de l'histoire, nous avons pensé que ces divergences tenaient d'une part à ce que l'œuvre d'art était considérée par chacun sous un point de vue différent, d'autre part à ce que tout le monde ne se faisait pas la même idée de ce qui constitue un rapport entre un ordre de faits et l'histoire.

Quand on parle de rapport entre l'art et l'histoire, ce qu'il faut considérer, nous semble-t-il, dans l'œuvre d'art, c'est l'art, et il arrive souvent qu'on s'arrête à l'auteur, à la matière, au sujet, aux formes, toutes choses qui ne sont point l'art. On peut ainsi faire l'histoire des artistes et des œuvres d'art sans parler d'art, et parler des rapports de cette histoire avec l'histoire générale, sans traiter des rapports de l'art lui-même avec elle. Nous avons donc recherché dans l'œuvre

d'art quel était l'élément proprement artistique et, en reconnaissant que c'était ce qu'on nommait communément le style, nous avons essayé de préciser le sens de ce mot.

Quant au rapport d'un certain ordre de faits avec l'histoire, il ne saurait tenir ni à ce que ces faits sont l'œuvre de tels ou tels personnages historiques, ni à ce que ces faits reproduisent tels ou tels événements historiques, car alors le rapport existe avec ces événements plutôt qu'avec l'histoire elle-même qui les comprend avec bien d'autres. Un ordre de faits est en rapport avec l'histoire quand, dans une même région, les faits de cet ordre présentent à un même moment des caractères communs qui disparaissent ensuite et sont remplacés par d'autres, en un mot quand dans cet ordre de faits on peut distinguer des séries correspondantes à des divisions du temps, séries différentes entre elles, mais dont chacune est composée de faits semblables. Le style, en éliminant par le choix raisonné et la comparaison des œuvres ce qu'il y a en lui de purement individuel, répond à cette seconde condition. Il est donc à la fois l'élément artistique et historique de l'œuvre d'art, celui par conséquent auquel nous devons exclusivement nous attacher.

Mais si varier selon les pays et les époques, se retrouver semblable, même dans des arts différents, dans un même pays à une même époque, c'est être en rapport avec l'histoire, il ne suffit pas de constater ce rapport, il faut en chercher la nature et la cause afin d'en déduire la signification. C'est ainsi que nous avons été amenés à étudier l'origine et la formation du style.

Cette origine ne pouvait être cherchée seulement dans

l'esprit des individus, puisqu'il s'agissait d'un style commun aux individus d'une époque; il fallait donc la chercher dans l'esprit de l'époque. Mais à quoi répond cette dernière expression qui n'est qu'une abstraction? Si elle représente simplement ce qu'il y a de commun dans l'esprit des individus d'une même époque, d'où leur vient ce quelque chose de commun? — Autant de questions philosophiques qui pourront paraître à plusieurs étrangères à notre sujet, qui en réalité en sont le cœur même. C'est ainsi que nous avons été amené à étudier les milieux intellectuels successifs formés par les idées pour trouver d'où provenait cette unité dont les esprits des individus portaient la marque. Dans ces milieux intellectuels, il arrive en effet que certaines idées deviennent directrices et dominantes; dans des conditions que nous avons essayé de déterminer, par leur nature, ces idées commandent aux autres en même temps qu'elles les résument : à ce double titre, elles personnifient le milieu.

Ainsi des idées directrices et dominantes dépend le milieu intellectuel, de ce milieu l'esprit de l'époque, de cet esprit le style. Telle est la chaîne dont nous nous sommes efforcés de démontrer la rigueur logique et inéluctable en en contrôlant tous les anneaux. En la suivant, nous avons été conduits à comprendre la signification du style, car nous apprenions à la fois d'où il venait et ce qu'il représentait.

Il tient aux idées directrices et dominantes d'une époque, il en représente l'esprit. Mais à ces idées et à cet esprit tient tout le reste — de là la portée et l'étendue de sa signification historique.

Pour quiconque ne se fait pas de l'histoire une con-

ception entièrement matérialiste, l'influence du milieu intellectuel sur les faits et les institutions d'une époque n'est pas à démontrer; si elle ne suffit pas à les expliquer, elle aide au moins à les comprendre; de tous les milieux dans lesquels on se préoccupe tant de replonger les hommes et les événements du passé pour les faire revivre, le milieu intellectuel est le plus important, le seul, car tous les autres agissent sur lui et n'agissent sur le reste que par lui.

Ici se pose une question : le milieu intellectuel peut-il être connu autrement que par l'art? Si en effet l'art ne faisait que nous apprendre ce que nous savons ou pouvons savoir par ailleurs, encore que cette confirmation soit précieuse, sa valeur significative serait loin d'être aussi grande.

Sans doute certains faits, certaines institutions ont une valeur significative que nous ne voudrions pas amoindrir, mais la valeur significative du style nous paraît supérieure. Il obéit, mais d'une façon plus sensible et plus fidèle à ce qui gouverne tout le reste, aux idées directrices et dominantes, il est comme le baromètre qui enregistre les mouvements de l'atmosphère intellectuelle.

Dans la réalisation du beau, qui est sa fonction la plus élevée, l'esprit met davantage de soi-même, se livre pour ainsi dire plus complètement, il agit du reste plus librement, les obstacles cèdent devant la pensée de l'artiste plus facilement que devant celle de l'homme d'état ou du législateur; la technique de l'art, si elle résiste, ne tarde pas à être modifiée ou brisée par lui, en tous cas le style trouve toujours moyen de percer avant même d'avoir tout plié sous sa loi.

C'est en vain qu'on soutiendrait que le style est souvent dominé par une force étrangère au milieu intellectuel : celle de l'imitation. Sans doute, il obéit à cette force, mais précisément dans la mesure où il peut lui obéir sans cesser d'être l'image de l'esprit ; quand un esprit, parce qu'il subit l'influence d'un autre esprit ou par tout autre motif, vient à lui ressembler, il est naturel que l'art qui est l'image de l'un se rapproche de l'art qui est l'image de l'autre et lui ressemble ; l'imitation entre les deux arts facilite et accentue ce mouvement, elle ne le crée pas ; du reste la ressemblance entre deux esprits n'étant jamais complète, le style porte toujours la trace des différences et, en choisissant avec discernement les œuvres d'art auxquelles on s'adresse, il est facile de les relever. Quant aux imitations nombreuses qui portent sur les sujets ou sur les formes des œuvres d'art, elles sont secondaires pour nous, tant qu'elles ne touchent pas l'art lui-même, c'est-à-dire le style, car c'est au style seul que nous avons reconnu une valeur significative.

Mais ce qui constitue surtout pour nous la valeur de la signification du style et sa supériorité sur la valeur significative de la littérature elle-même (considérée abstraction faite du style), c'est sa puissance de synthèse. Ou l'histoire n'est pas, ou elle aboutit à des synthèses, mais, devant l'immensité des faits connus, l'infinité des faits ignorés, qui, tous, devraient concourir à ces synthèses, on peut se demander si elles sont possibles ou légitimes. Par réaction contre des synthèses prématurées ou échafaudées par le parti pris, des esprits circonspects et prudents se sont renfermés dans l'étude critique des faits : matériaux, contribution, disent-ils,

pour de futures synthèses. Mais cette étude ne peut et ne pourra jamais suffire au seul but qu'elle puisse avoir, parce que l'impossibilité d'observer tous les faits d'une part, d'autre part l'illégitimité de toute généralisation des faits observés dont le nombre est toujours infime au regard de la réalité, s'y opposent; parce que, enfin, les faits résistent à toute synthèse avant d'avoir été résolus en idées, c'est-à-dire interprétés, tâche à laquelle celle de les découvrir et de les contrôler ne suffit pas. Aussi, et plusieurs n'ont pas fait difficulté de l'avouer, la méthode historique conduit-elle à la négation scientifique de l'histoire.

Pour nous qui, tout en réprouvant les généralisations hâtives ou abusives, en quelque sens qu'elles soient, persistons à croire à l'histoire, c'est-à-dire à la possibilité de généralisations légitimes, nous trouvons dans le style une synthèse toute faite, impartiale puisqu'elle s'est faite d'elle-même, à l'époque même. Par son style en effet, l'œuvre d'art d'une part est la synthèse de ce qui est commun à toutes les manifestations de l'activité d'une époque, puisqu'elle se rattache aux idées directrices et dominantes qui résument tout le reste et d'où tout le reste procède; d'autre part elle n'est la synthèse que de ce qui est général à cette époque, c'est-à-dire pensé, bien qu'à des degrés divers, par tous, car les idées, tant qu'elles restent individuelles, n'ont pas part à la formation du style collectif, œuvre de ce qui est semblable chez tous, commun à tous.

Cette synthèse satisfait donc au double caractère de généralité nécessaire pour légitimer une généralisation : ce qu'elle apprend, c'est ce qui se retrouve en tout et

chez tous, ce qui est le plus général et le plus généralement.

Sans doute on voudrait que le style en dît plus long encore, qu'il précisât davantage ce qu'il dit; pour qui sait l'interroger, il est déjà bien parlant et bien frappant, mais à ceux même auxquels il semble muet, il fournit des indications précieuses. D'abord il aide à construire, au moyen des faits et des idées connus par ailleurs, la synthèse désirée, en permettant de discerner parmi ces idées et ces faits ceux qui, en harmonie avec lui, peuvent être plus légitimement généralisés, ceux qui, en discordance avec lui, doivent être tenus pour particuliers.

Pour ceux enfin qui lui refuseraient même ce don de servir de pierre de touche afin d'éprouver la valeur des idées et des faits au point de vue d'une future généralisation, il présenterait encore cet avantage de dessiner dans l'espace et surtout dans le temps des régions différentes, et, encore qu'on se refusât à interpréter ces différences de manière à caractériser d'après elles chacune de ces régions, on ne pourrait se refuser à les voir et on acquerrait ainsi, par la seule inspection des styles, la notion primordiale de l'histoire : celle des époques.

Ainsi l'historien qui n'a pas renoncé à chercher la synthèse d'une époque dans l'étude de ce qui seul la résume — *son esprit* — peut, selon que le langage de l'art lui est plus ou moins familier, regarder le style comme représentant les principaux traits de cette synthèse elle-même, puisqu'il est l'image et l'expression de cet esprit; comme aidant à la construire, en indiquant les matériaux qui doivent y entrer et la place qu'ils doivent y

occuper ; comme délimitant. par le seul fait de ses variations, les espaces de temps et de pays qu'elle doit comprendre.

Vu et lu
en Sorbonne, le 28 novembre 1899,
par le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
A. Croiset.

Vu
et permis d'imprimer.
Le Vice-Recteur
de l'Académie de Paris,
Gréard.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

CHAPITRE IX

CHAPITRE X

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 759-1900.

COULOMMIERS. — IMP. PAUL BRODARD.